Lia Lapini

Il t uturista italiano

UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003983320

Problemi di storia dello spettacolo

MURSIA

L. Lapini, Il teatro futurista italiano

La collana è diretta da NICOLA MANGINI

LIA LAPINI

Il teatro futurista italiano

MURSIA

© Copyright 1977 U. Mursia editore
Proprietà letteraria riservata - *Printed in Italy*
1998/AC - U. Mursia editore - Via Tadino, 29 - Milano

CRONOLOGIA

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1898		*Luigi Pirandello pubblica il suo primo testo teatrale* L'epilogo *(poi* La morsa*). Va in scena* La città morta *di Gabriele D'Annunzio. Domenico Lanza fonda a Torino un Teatro d'Arte. Stanislavskij e Nemirò-vič-Dančenko fondano il* Teatro d'Arte di Mosca accessibile a tutti, *che si inaugura con* Il gabbiano *di Anton Čechov.* Verso Damasco *di Johan August Strindberg.*	La tensione sociale in Italia si aggrava: disordini a Milano, repressi sanguinosamente dal generale Bava-Beccaris.
1900		*Va in scena* Come le foglie *di Giuseppe Giacosa. Henri Bergson pubblica* Le rire, *Sigmund Freud* L'interpretazione dei sogni.	Umberto I viene ucciso a Monza dall'anarchico Bresci, gli succede Vittorio Emanuele III.
1901	Marinetti inizia l'attività di declamatore poetico in Francia e in Italia.	*Va in scena* Romanticismo *di Gerolamo Rovetta e la* Francesca da Rimini *di D'Annunzio.* Le tre sorelle *di Čechov.*	
1902		*Esce l'*Estetica *di Benedetto Croce. Rappresentazione de* Lo spirito della Terra *di Frank Wedekind.*	Al congresso socialista di Imola prevale la corrente dei riformisti di Bissolati.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1903		*Corradini fonda « Il regno », Papini e Prezzolini il « Leonardo ».*	Giovanni Giolitti va alla presidenza del Consiglio: vi rimarrà per circa un decennio.
1904		La figlia di Jorio *di D'Annunzio viene messa in scena da Virgilio Talli. Pirandello pubblica* Il fu Mattia Pascal. Il giardino dei ciliegi *di Čechov.*	Il socialista rivoluzionario Ferri riconquista le redini del partito. Sciopero generale politico a Milano. Giolitti si dimette.
1905	Marinetti pubblica a Parigi *Roi Bombance.* Fonda a Milano la rivista « Poesia », condirettori Sem Benelli e Vitaliano Ponti.	*Va in scena* La fiaccola sotto il moggio *di D'Annunzio. Edoardo Boutet fonda la Drammatica Compagnia Stabile di Roma.* *Mostra dei pittori « Fauves » al Salon d'Automne. A Dresda viene fondato il movimento pittorico « Die Brücke » (Il Ponte).*	
1906		Tramonto *di Simoni. Craig dirige alla Pergola di Firenze* Rosmersholm *con Eleonora Duse.* *Inizia la serie delle regie simboliste di Vsevolod Meyerhold.*	Giolitti ritorna alla Presidenza del Consiglio.
1907		*Oskar Kokoschka scrive* Assassinio, salvezza delle donne, *primo esempio di drammaturgia espressionista. Strindberg fonda a Stoccolma l'*Intima Teater.	
1908	Conferenza irredentistica di Marinetti a Trieste, che si conclude con il suo arresto.	*Pirandello pubblica il saggio* L'umorismo. *Prezzolini fonda « La Voce »; Craig fonda a Firenze la rivista « The Mask ». A Meyerhold*	

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1908		*viene affidata la direzione dei Teatri Imperiali.*	
1909	Il 20 febbraio esce su « Le Figaro » il Manifesto di fondazione del futurismo, ristampato in italiano su « Poesia », che quindi cessa le pubblicazioni. Viene pubblicato su volantino il *Primo manifesto politico.* Il 15 gennaio va in scena al Teatro Regio di Torino *La donna è mobile* di Marinetti, traduzione di *Poupées électriques*; il 3 aprile, al Théâtre de l'Oeuvre di Parigi *Roi Bombance.*	*Vanno in scena* La cena delle beffe *di Sem Benelli e* La buona figliola *di Sabatino Lopez.* *Prima stagione dei balletti di Djàgilev a Parigi.* Manifesto del raggismo di *Michaïl Larionov.*	Alle elezioni si rafforzano radicali, repubblicani e socialisti.
1910	Iniziano le « serate » futuriste: il 12 gennaio al Politeama Rossetti di Trieste, il 15 febbraio al Lirico di Milano, l'8 marzo al Politeama Chiarella di Torino, il 1° agosto alla Fenice di Venezia (proibita dalla polizia la serata a Parma). Escono il *Manifesto dei pittori futuristi* (11 febbraio) e *La pittura futurista* (11 aprile), firmati da Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini.	*Sulle scene italiane:* Assunta Spina *di Salvatore Di Giacomo,* Orione *e* Glauco *di Morselli,* Congedo *di Simoni, gli atti unici* La morsa *e* Lumie di Sicilia *di Pirandello.* *Mostra dei cubisti al Salon d'Automne. Vasilij Kandinskij inizia a scrivere* Lo spirituale nell'arte. *Esce l'almanacco dei cubofuturisti russi* Il Vivaio dei giudici. *Stanislavskij affida a Meyerhold l'organizzazione di un Teatro-Studio.*	Primo congresso a Firenze del nuovo Partito Nazionalista.
1911	Serata al Teatro Mercadante di Napoli. Manifestazione alla Scala di Milano, durante la prima de *Il cavaliere della rosa* di Richard Strauss. Escono l'11 gennaio il	*Successo sulle scene italiane di* Addio Giovinezza! *di Sandro Camasio e Nino Oxilia; Rosso di San Secondo scrive sette sintesi teatrali. Gordon Craig mette in*	Nel settembre l'Italia dichiara guerra alla Turchia e muove contro Tripoli.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1911	*Manifesto dei drammaturghi futuristi* e il *Manifesto dei musicisti*, il 29 marzo *La musica futurista* di Francesco Balilla Pratella. Marinetti parte per la Libia, come corrispondente di guerra per « L'intransigeant ».	*scena* l'Amleto *al Teatro d'Arte di Mosca in collaborazione con Stanislavskij.*	
1912	Nel febbraio i pittori futuristi scrivono la *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.* Boccioni pubblica il manifesto sulla *Scultura futurista* (11 aprile), Marinetti il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio - 11 agosto). In agosto viene organizzata la « spedizione punitiva » dei futuristi a Firenze contro i vociani, Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Scipio Slataper, rei di articoli antifuturisti.	*Va in scena* Il piccolo santo *di Roberto Bracco. La neo-nata Compagnia Stabile del Teatro Manzoni diretta da Marco Praga allestisce* I mariti *di Achille Torelli. Esce il manifesto dei futuristi russi* Schiaffo al gusto del pubblico.	Viene esteso il diritto di voto a tutti i cittadini maschi superiori ai trent'anni. Nell'ottobre alla pace di Losanna viene riconosciuta all'Italia l'annessione della Libia, di Rodi e del Dodecanneso.
1913	Il 1° gennaio esce il primo numero della rivista « Lacerba » di Papini e Soffici, che diventa l'organo del futurismo. « Serate » al Costanzi di Roma il 21 febbraio e il 9 marzo, al Verdi di Firenze il 12 dicembre. L'Intonarumori di Russolo e Ugo Piatti viene presentato al Teatro Stocchi di Modena e al Dal Verme di Milano. Il 13 settembre viene	*Craig pubblica* Verso un nuovo teatro. *Vladimir Majakovskij scrive e rappresenta il suo primo testo teatrale, la tragedia* Vladimir Majakovskij. *Il 13 ottobre si tiene la prima serata dei « creatori di parole » a Mosca: testi di David Burljúk e Majakovskij. Inizia la pubblicazione della* Recherche *di Marcel Proust.*	

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1913	presentata al Politeama Garibaldi di Palermo, e poi replicata in altre piazze, *Elettricità* di Marinetti. Escono i Manifesti: *L'arte dei rumori* (11 marzo) di Russolo, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio) e *Il Teatro di Varietà* (1° ottobre) di Marinetti, *L'antitradition futuriste* (29 giugno) di Guillaume Apollinaire, *La pittura dei suoni, rumori e odori* (11 agosto) di Carrà, *Il controdolore* (29 dicembre) di Palazzeschi. L'11 ottobre viene diffuso fra gli elettori il *Programma politico futurista.*		
1914	In febbraio, viaggio di Marinetti a Mosca e a Pietroburgo. Si hanno i primi dissensi tra futuristi e lacerbiani. In occasione di mostre di pittura futuriste, alla Galleria Sprovieri di Roma, vengono dati saggi di declamazione dinamica e sinottica: *Piedigrotta*, il 29 marzo e il 5 aprile, *I funerali del filosofo passatista*, il 13 aprile. Alla Galleria Sprovieri di Napoli, il 17 maggio, viene data la *Serata in onore di Yvonne.* In aprile e in maggio Marinetti declama alla Doré Gallery di Londra brani da *Zang Tumb Tumb.*	*Vanno in scena* La porta chiusa *di Praga, e il nuovo dramma* La campana d'argento *di Enrico Cavacchioli. Viene girato il film* Cabiria *su soggetto di D'Annunzio. Walter Hasenclever scrive il dramma espressionista* Il figlio.	Nel marzo Giolitti si dimette. Nel giugno, viene dichiarato uno sciopero generale in Romagna (« settimana rossa »). 28 giugno: attentato di Sarajevo. 23 luglio: ultimatum austriaco alla Serbia. Iniziano le ostilità, in cui sono coinvolte Germania, Russia, Francia e Inghilterra. 2 agosto: l'Italia si dichiara neutrale. Iniziano manifestazioni interventiste. Mussolini, espulso dal partito socialista, fonda « Il Popolo d'Italia », e sostiene l'interventismo.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1914	Il 15-16 settembre, i futuristi inscenano manifestazioni interventiste a Milano: Marinetti viene arrestato con Boccioni, Russolo, Piatti e Armando Mazza. Escono i Manifesti: *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* (11 marzo) di Bruno Corra ed Emilio Settimelli, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo) di Marinetti, *L'architettura futurista* (11 luglio) di Antonio Sant'Elia, *Il vestito antineutrale* (11 settembre) di Balla, *Sintesi futurista della guerra* (20 settembre) e *In quest'anno futurista* (29 novembre) di Marinetti. Giacomo Balla e Fortunato Depero scrivono *La ricostruzione futurista dell'universo.*		
1915	Continuano le dimostrazioni futuriste per l'interventismo: in febbraio e in aprile Marinetti viene arrestato a Roma, la seconda volta insieme con Mussolini. Il 14 febbraio, l'articolo di Palazzeschi, Papini e Soffici *Futurismo e Marinettismo* segna il definitivo distacco di « Lacerba » dal movimento. Il 4 febbraio, al Teatro Corso di Bologna, la Compagnia di Ettore Berti presenta undici sintesi futuriste, replicate nel corso del mese a		26 aprile: l'Italia firm il Patto di Londra. 3 maggio: denuncia Triplice Alleanza. 24 maggio: dichia guerra all'Austria.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1915	Padova, Venezia, Verona, Bergamo, Genova, Savona, Sanremo. Nel novembre-dicembre esce la prima edizione del *Teatro futurista sintetico*, contenente l'omonimo manifesto di Marinetti, Settimelli, Corra datato 11 gennaio-18 febbraio. In febbraio escono le prime « tavole parolibere » di Marinetti, Francesco Cangiullo, ecc.; in marzo il manifesto *Scenografia e coreografia futurista* di Enrico Prampolini. Marinetti pubblica *Guerra sola igiene del mondo.* In novembre-dicembre partono come volontari in guerra Marinetti, Boccioni, Russolo, Piatti, Sant'Elia e Mario Sironi.		
1916	L'8 marzo al Niccolini di Firenze, la Compagnia di Annibale Ninchi debutta con nove sintesi futuriste; con un repertorio ampliato replica in altre piazze. Il 1° e il 2 aprile, alla Fenice di Napoli, Luciano Molinari presenta quattro sintesi futuriste. Il 21 aprile debutta al Politeama Duca di Genova di La Spezia, la Compagnia Zoncada - Masi - Capodaglio con un programma di dodici sintesi, replicato in altre piazze. Il 1° giugno esce il primo numero de « L'Italia futurista ». Nell'esta-	*Angelo Musco porta al successo* Pensaci, Giacomino! *di Pirandello, che scrive* Il berretto a sonagli *(in dialetto)*, Liolà *e* All'uscita. *Viene rappresentato da Virgilio Talli il « grottesco »* La maschera e il volto. La nemica *di Dario Niccodemi.* *I dadaisti aprono a Zurigo il Cabaret Voltaire. Esce* Dedalus *di James Joyce.*	Continuano le operazioni di guerra al fronte. Salandra si dimette da Primo Ministro.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1916	te-autunno viene girato a Firenze il film *Vita futurista* di Arnaldo Ginna. Il 16 novembre, Djàgilev commissiona a Depero scene e costumi per il balletto *Le chant du rossignol* su musica di Igor Stravinskij, che non andrà però in scena. Esce il secondo volume del *Teatro futurista sintetico.* Manifesti: *La declamazione dinamica e sinottica* (11 marzo) e *La nuova religione-morale della velocità* (11 maggio) di Marinetti, *La cinematografia futurista* (11 settembre) di Marinetti, Corra, Settimelli, Arnaldo Ginna, Balla e Remo Chiti. Boccioni e Sant'Elia muoiono in guerra.		
1917	Il 27 gennaio viene proiettato *Vita futurista* al Niccolini di Firenze, insieme con quattro sintesi recitate dalla Compagnia di Ines Masi. Il 6 febbraio Ettore Petrolini rappresenta saggi del Teatro Sintetico, al Politeama di Napoli. Il 12 aprile i Ballets Russes di Djàgilev allestiscono al Costanzi di Roma *Feu d'artifice* di Balla su musica di Stravinskij. In agosto Depero conosce Gilbert Clavel, con cui inizia a progettare il Teatro Plastico. Esce il *Manifesto della danza futurista* (8 luglio) di Marinetti.	*Pirandello scrive* Così è (se vi pare) *e* Il piacere dell'onestà*; Luigi Chiarelli* La scala di seta. *Sergej Djàgilev allestisce* Parade, *su musica di Erik Satie, scene e costumi di Pablo Picasso (realizzati da Depero).*	In aprile gli Stati Uni ti d'America dichiaran guerra alla Germania. Vittoria della Rivoluzio ne bolscevica in Rus sia, che si ritira dall guerra. Nell'ottobre l'Italia su bisce una grave disfat ta a Caporetto.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1918	Il 15 aprile vanno in scena al Teatro dei Piccoli di Roma quattro balletti del *Teatro Plastico* di Depero e Clavel. Fedele Azari dà una dimostrazione del suo Teatro Aereo nel cielo di Busto Arsizio. Esce il *Manifesto del partito futurista italiano* (11 febbraio) di Marinetti. In settembre viene fondato il giornale « Roma futurista », organo del Partito Politico Futurista. In dicembre nascono i primi Fasci politici futuristi.	*Pirandello scrive e vede rappresentati* Il giuoco delle parti *e* Ma non è una cosa seria. *Vengono rappresentati la « favola fantastica »* L'uomo che incontrò se stesso *di Luigi Antonelli, e* Marionette, che passione! *di Rosso di San Secondo.* *Giorgio De Chirico, Carlo Carrà e Morandi collaborano alla rivista « Valori Plastici » di Mario Broglio e Roberto Melli. Majakovskij scrive alcuni soggetti cinematografici e il dramma* Mistero buffo, *messo in scena da Meyerhold; insieme con Aleksandr Blok sono fra gli intellettuali che accettano di collaborare alla nuova politica culturale promossa da Anatolij Lunačarskij.* *Tristan Tzara scrive il* Primo manifesto Dada. *Stravinskij compone la* Histoire du soldat.	4 novembre: l'armistizio di Villa Giusti segna la fine della guerra per l'Italia.
1919	Azari scrive il manifesto sul *Teatro aereo futurista* (11 aprile). Una riduzione di *Poupées électriques* viene rappresentata al Teatro da Camera di Mosca, con la regia di Aleksàndr Tairov. Anton Giulio Bragaglia sperimenta la « luce psicologica » nelle sue prime regie teatrali: *Per fare l'alba* e *La Bella Addormentata* di Pier Maria Rosso di San Secondo.	*Sulle scene italiane:* La Bella Addormentata *e* Amara *di Rosso di San Secondo.* L'uccello del paradiso *di Cavacchioli e* Acidalia *di Niccodemi. Pirandello scrive* L'uomo, la bestia e la virtú. *Viene fondata da V i n c e n z o Cardarelli « La Ronda ». Esce il settimanale di Antonio Gramsci « Ordine Nuovo ».* *Bertolt Brecht scrive* Tamburi nella notte.	18 gennaio: Francia, Inghilterra, Stati Uniti e Italia iniziano la conferenza per la pace a Versailles. 23 marzo: Mussolini fonda a Milano i Fasci di combattimento. 12 settembre: D'Annunzio occupa Fiume e vi instaura un governo provvisorio. In Germania l'assemblea di Weimar stila la costituzione della nuova repubblica.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1919	Si intensifica l'attività politica di Marinetti. A Milano vengono pubblicati *I manifesti del Futurismo* in quattro volumi.	*Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault fondano la rivista « Littérature ». Majakovskij inizia a lavorare per l'agenzia giornalistica Rosta.* *Fondazione del Bauhaus a Weimar.*	
1920	Il 31 marzo, la Compagnia Drammatica del Teatro Futurista debutta al Diana di Milano con quindici sintesi. Dal 20 al 30 marzo, vanno in scena all'Argentina di Roma le prime realizzazioni del *Teatro del Colore*, dirette da Achille Ricciardi con la collaborazione di Prampolini. Marinetti pubblica *Al di là del Comunismo*. Alla fine di maggio si dimette insieme con Mario Carli dai Fasci di Milano. Manifesti: *Per un nuovo teatro Elettro-Vibro-Luminoso* (4 gennaio) di Mauro Montalti, *Il Teatro Visionico* (14 novembre) di Pino Masnata.	*Pirandello scrive* Tutto per bene *e* Come prima, meglio di prima, *Chiarelli* Chimere. *Erwin Piscator fonda il* Teatro Proletario. *Festival Dada a Parigi. In Russia viene proclamato l'Ottobre Teatrale: realizzazione della* Presa del Palazzo d'Inverno *a Leningrado (teatro di massa). Meyerhold mette in scena* Les Aubes *di Emile Verhaeren. Aleksandr Rodčenko pubblica il* Manifesto del produttivismo.	Entra in vigore la So cietà delle Nazioni. Nel settembre: sciope ro generale in Italia occupazione delle fab briche. Italia e Jugoslavia fi mano il trattato di Ra pallo: Fiume viene di chiarata città libera. Finisce il governo Nit ti, a cui subentra Gio litti. Viene fondata una Con federazione generale de l'Industria.
1921	Escono i Manifesti: *Il Tattilismo* (11 gennaio) di Marinetti e *Il Teatro della Sorpresa* (11 ottobre) di Marinetti e Cangiullo. Il 30 settembre, debutta al Mercadante di Napoli la Compagnia Futurista diretta da Rodolfo De Angelis nel *Teatro della Sorpresa*, scene di Balla; replicato in ottobre a Palermo,	*Debutto discusso dei* Sei personaggi in cerca d'autore *di Pirandello, messi in scena dalla nuova Compagnia Vergani-Cimara diretta da Niccodemi. Cavacchioli scrivè* La Danza del ventre, *Fausto Maria Martini il dramma intimista* Il fiore sotto gli occhi. *Brecht scrive* Nella jun-	Nel gennaio nasce a L vorno, dalla scission del partito socialista, Partito Comunista Ita liano. Fascisti e nazionalist entrano nelle liste ele torali: Mussolini vien eletto a Milano. Si intensificano le azi ni delle squadre fasc ste.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1921	Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano. In novembre, Ettore Petrolini interpreta a San Paolo del Brasile testi futuristi di Corra e Settimelli. In dicembre il repertorio sintetico futurista viene messo in scena allo Svandovo Divadlo di Praga, con scene di Prampolini.	gla delle città *e altri atti unici ispirati al teatro di Karl Valentin. Ernst Toller scrive* Uomo massa. *Alban Berg compone* Wozzeck.	
1922	All'inizio di febbraio nella replica del *Teatro della Sorpresa* al Politeama Rossetti di Trieste, Marinetti presenta le « tavole tattili ». L'11 maggio debutta al Teatro Verdi di Pisa *Il tamburo di fuoco* di Marinetti, con scene di Prampolini. Il 2 giugno viene rappresentato, alla Casa d'Arte Bragaglia a Roma, *Il ballo meccanico futurista* di Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini. Nel novembre, al Teatro Art et Action di Parigi, vengono messe in scena sintesi marinettiane, e al Teatro Nazionale di Praga *Il tamburo di fuoco.* Anton Giulio Bragaglia apre a Roma il « Circolo delle cronache d'attualità », dal 1923 Teatro degli Indipendenti.	*Interpretato da Ruggeri ha grande successo l'*Enrico IV *di Pirandello, che scrive* Vestire gli ignudi. *A Milano si forma il gruppo artistico « Novecento Italiano ». Toller scrive* I distruttori delle macchine. *Vasilij Kandinskij e Laszló Moholy-Nagy entrano al Bauhaus, dove il secondo inizia un'intensa attività teatrale. Meyerhold mette in scena* Le cocu magnifique *di Fernand Crommelynck, dando inizio al periodo del costruttivismo e della biomeccanica. Esce l'*Ulisse *di Joyce.*	Nasce l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche. Nel luglio cade il ministero Facta, succeduto a Giolitti. 28 ottobre: i fascisti marciano su Roma. Il re incarica Mussolini di formare il nuovo governo.
1923	Al Teatro degli Indipendenti vengono rappresentati vari lavori futuristi, fra cui il 4 aprile *Bianca e Rosso* di Marinetti. All'Odeon di Milano, va in scena il balletto su musica di Silvio	*Pirandello scrive* La vita che ti diedi *e* L'uomo dal fiore in bocca, *rappresentato al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia, inauguratosi con* Siepe a nord-ovest *di Bontempelli.*	

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1923	Mix e scene di Prampolini *Psicologia delle macchine.* Ruggero Vasari pubblica tre sintesi, e scrive *L'angoscia delle macchine.* Fillia scrive *Sensualità,* dramma in sette atti.	*Toller scrive* Hinkemann. *Freud pubblica* L'io e l'es. *Arnold Schönberg applica la tecnica dodecafonica.*	
1924	L'11 gennaio va in scena al Trianon di Milano la Compagnia del Nuovo Teatro Futurista diretta da De Angelis, con un nuovo repertorio del *Teatro della Sorpresa,* fra cui il balletto *Anihccam del 3000* di Depero e Casavola. Repliche in venticinque città italiane. In marzo escono i Manifesti l'*Atmosfera scenica futurista* di Prampolini e *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile* di Marinetti, in novembre *La flora futurista* di Azari.	*Pirandello scrive* Ciascuno a suo modo, *Rosso di San Secondo* Una cosa di carne. *Brecht collabora a Berlino con Max Reinhardt; scrive* Un uomo è un uomo. *Piscator dirige* Bandiere *per il Teatro Popolare. Esce il* Primo Manifesto del surrealismo *di Breton. Piero Gobetti fonda la rivista « Il Baretti », Mino Maccari « Il selvaggio ».*	21 gennaio: muore Lenin. 10 giugno: assassinio del deputato socialista Giacomo Matteotti.
1925	Il progetto del *Teatro Magnetico* di Prampolini viene premiato all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative a Parigi. Il 22 maggio viene rappresentato *Prigionieri* di Marinetti, al Teatro di Villa Ferrari a Roma; il 28, *Fantocci elettrici* al Teatro degli Indipendenti.	*Rosso di San Secondo scrive* La scala, *interpretata da Tatiana Pavlova, e* Canicola; *Cavacchioli* Pierrot impiegato al lotto. *Stefano Landi (pseudonimo del figlio di Pirandello), Orio Vergani, Massimo Bontempelli fondano a Roma il* Teatro degli Undici, *alla cui direzione artistica va Luigi Pirandello. Fra i primi lavori*	3 gennaio: Mussolini annuncia la nascita dello Stato fascista.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1925		*rappresentati:* La sagra del Signore della Nave *dello stesso Pirandello e* Nostra Dea *di Bontempelli.* *Giovanni Gentile è fra i sottoscrittori del* Manifesto degli intellettuali fascisti. *Umberto Fracchia fonda la « Fiera letteraria ». Appare il* Teatro del Bauhaus, *scritto da Oskar Schlemmer, L. Moholy-Nagy e Ferenc Molnár. Prima mostra d'arte surrealista a Parigi.* Il processo *di Franz Kafka esce postumo.* *Ejzenštejn realizza* La corazzata Potemkin, *Charlie Chaplin* La febbre dell'oro.	
1926	Il 31 marzo *Vulcano* di Marinetti debutta al Valle di Roma, per la regia di Luigi Pirandello; viene replicato a Milano e a Torino. Marinetti tiene una serie di conferenze in Argentina e in Brasile.	*Rosso di San Secondo scrive* Tra vestiti che ballano *e* Febbre. *Pirandello pubblica il romanzo* Uno, nessuno e centomila. *Esce la rivista « Solaria », diretta da Alberto Carocci. Prima mostra del gruppo di Novecento a Milano; Bontempelli fonda la rivista omonima. Meyerhold mette in scena* Il revisore *di Nikolaj Gogol'. Aron, Antonin Artaud e Roger Vitrac fondano il* Teatro Alfred Jarry. *Artaud pubblica* Il getto di sangue. *Fritz Lang realizza* Metropolis, *Buster Keaton* The General *(Come vinsi la guerra).*	

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1927	Inizia l'attività del *Teatro della pantomima futurista* di Prampolini, con sede a Parigi. Il 27 aprile, al Teatro Art et Action debutta *L'angoscia delle macchine* di Vasari; il 24 novembre, all'Eden di Milano, *L'oceano del cuore* di Marinetti. Depero teorizza il *Teatro Magico.* Marinetti inizia a scrivere cronache teatrali per « L'Impero » di Roma.	*Va in scena il primo dramma di Ugo Betti* La padrona. *Pirandello scrive* L'amica delle mogli *e* Diana e la Tuda. *Walter Gropius progetta il Teatro Totale per Piscator.* *Ejzenštejn realizza* Ottobre.	
1928	Il 1° gennaio viene annunciata l'apertura del *Teatro Novatore* teorizzato da Fillia. In marzo il *Teatro della pantomima futurista* si esibisce al Teatro di Torino nell'omonima città.	*Pirandello scrive il primo « mito »* La nuova colonia, *Ugo Betti* La casa sull'acqua. *Brecht compone* L'opera da tre soldi *insieme con Kurt Weill, e inizia* Ascesa e rovina della città di Mahagonny. *Va in scena* Victor o i bambini al potere *di Vitrac. Luis Buñuel e Salvador Dalí realizzano* Un chien andalou.	In URSS Stalin vara il primo piano quinquennale.
1929	Il 4 gennaio va in scena al Teatro di Torino *Luci veloci* di Marinetti; il 4 aprile, al Teatro 2000 di Roma, *Re Baldoria*; il 12 dicembre, al Teatro degli Indipendenti, *Il suggeritore nudo* sempre di Marinetti. Bragaglia pubblica *Del teatro teatrale ossia del teatro.* Esce il *Manifesto dell'aeropittura* di Marinetti; il 18 marzo viene nominato Accademico d'Italia.	L'incrinatura *di Carlo Lodovici,* Lazzaro *di Pirandello. Alberto Moravia pubblica* Gli indifferenti. *Brecht inizia* Santa Giovanna dei Macelli, *scrive i primi* Drammi didattici. *Meyerhold mette in scena* La cimice *di Majakowskij. Piscator pubblica* Il teatro politico. *Esposizione internazionale dell'arte astratta a Zurigo.* *André Breton scrive il* Secondo manifesto surrealista.	11 febbraio: la firma dei Patti Lateranensi sanziona il concordato Stato-Chiesa. 10 novembre: il crollo della Borsa di New York determina una grave crisi mondiale.

	Avvenimenti riguardanti il teatro e il movimento futurista	*Avvenimenti artistici e culturali*	*Avvenimenti storici*
1930	Il 2 giugno debutta al Teatro Garibaldi di Padova *Simultanina* di Marinetti, con la regia dell'autore, ripresa nel 1931. Cangiullo pubblica *Le serate futuriste.* Il 28 dicembre esce il *Manifesto della cucina futurista* di Marinetti, che nell'aprile aveva scritto con Tato *La fotografia futurista.*	*Pirandello scrive* Come tu mi vuoi; *in Germania viene rappresentata* Questa sera si recita a soggetto. *Rosso di San Secondo scrive* Lo spirito della morte. *I De Filippo interpretano* Sik Sik l'artefice magico *di Eduardo.* *Esce il primo film sonoro italiano,* La canzone dell'amore *di Righelli.* *Meyerhold rappresenta* Il bagno di *Majakovskij, che nell'aprile si suicida.* *Buñuel realizza* L'age d'or.	
1931	Benedetta Marinetti pubblica *Viaggio di Gararà,* « romanzo cosmico per teatro ».	*Carlo Lodovici scrive* La ruota. *Va in scena la prima versione di* Natale in casa Cupiello *di De Filippo.* *Gentile scrive* La filosofia dell'arte.	
1932	Vasari pubblica lo « spettacolo » *Raun.*	Trovarsi *di Pirandello.* Frana allo scalo nord *di Betti. Artaud scrive il primo manifesto sul* Teatro della crudeltà.	
1933	Escono i Manifesti *Il Teatro totale per masse* e *La Radia* di Marinetti. Bruno Sanzin teorizza il *Teatro Sportivo.*	*Pirandello scrive* Quando si è qualcuno *e* La favola del figlio cambiato. *Hitler inizia la campagna contro l'« arte degenerata »: viene ordinata la chiusura del Bauhaus. Brecht è fra coloro che abbandonano la Germania.*	Avvento al potere di Hitler.

PARTE PRIMA

I fatti

SOMMARIO

I. Premessa necessaria.
II. Le « serate » futuriste.
III. I primi manifesti: verso una codificazione del teatro futurista.
IV. Il Teatro Sintetico.
V. Il problema della messinscena.
VI. Il futurismo oggi.

CAPITOLO I

PREMESSA NECESSARIA

20 febbraio 1909. Dalla prima pagina del quotidiano parigino « Le Figaro », il « giovane poeta » Filippo Tommaso Marinetti lancia il manifesto di fondazione dell'*École du Futurisme*. Con questa data, divenuta punto di riferimento fondamentale nella storia della moderna cultura europea, faceva la sua apparizione pubblica non semplicemente una nuova corrente letteraria o di pensiero, ma una maniera rivoluzionaria di concepire l'arte e il suo farsi all'interno della società. « Era la *nuova formula dell'Arte-azione* e una legge d'igiene mentale », ricorderà Marinetti sei anni piú tardi, nel volume "scopo propaganda" *Guerra sola igiene del mondo*.[1]

A grandi linee si può infatti dire che l'intervento « risanatore » del movimento futurista, cui aderirono accanto a poeti, pittori, scultori, musicisti, architetti e scenografi, rappresentasse il tentativo di recuperare all'artista una sfera d'azione in contatto con la nuova realtà socio-industriale, dalla quale si era trovato escluso. Nella cultura italiana del primo decennio del secolo, in discordanza dal neoidealismo crociano, l'ideologia vincente dell'egemonia intellettuale borghese, si profila sempre piú forte, con l'acutizzarsi delle tensioni sociali, la vocazione di molti intellettuali alla compromissione nella prassi e all'intervento attivo. Quasi una « coazione alla prassi », è stato scritto: « sconvolti dalla rapidità e dall'imponenza delle modificazioni strutturali, gli intellettuali provano un senso profondo di frustrazione di fronte allo spettacolo della propria impotenza e inutilità pratica. Si rendono conto che

[1] Pubblicato a Milano per le edizioni di « Poesia » nel 1915. Cfr. ora F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Mondadori, 1968, p. 201.

le trasformazioni materiali minacciano di sgretolare dalle fondamenta la secolare supremazia della loro "funzione sociale"; d'altro canto, proprio perché avvezzi da secoli [...] a dare un "senso" al reale, a interpretarlo, ambiscono con moltiplicato orgoglio e segreta disperazione a continuare a esercitare il proprio compito di vigilanza e di esegesi, a ridosso, ora, della prassi; o, rinunziando a quel compito, a entrare direttamente nella prassi ».[2] Si tratta della risposta a una indubbia situazione di disagio che si è venuta a creare per il letterato, per l'uomo di cultura in genere, sotto la spinta dell'esigenza di un rinnovamento drastico del sistema culturale tradizionale; situazione che si protrarrà fino allo scoppio della prima guerra mondiale, vero e proprio momento di brutale verifica di tutti i velleitarismi e le contraddizioni del quindicennio precedente, e insieme però avvio di un processo involutivo di restaurazione. Nel 1914, uno dei rappresentanti piú consapevoli di questa generazione di letterati invitava i colleghi piú retrivi a « chiudere bottega », e a dedicarsi piuttosto alla lettura dei quotidiani, per

> [...] aiutarvi con essi a sentire un po' la vita, che per troppi anni avevate disconosciuta, disprezzata, ignorata, cacciata fuori dalla biblioteca muffa o dal salottino con alcova: i due termini in cui avevate racchiuso il vostro mondo e la vostra opera.

E ancora, per riacquistare una propria « funzione sociale », li esortava:

> Andate. Imparate — impariamo — qualche altra cosa, o letterati giovani del secolo ventesimo. Ce ne son tante: a guidare un'automobile, che so io? Andate al tiro a segno, fate un corso accelerato, vedete se vi riesce di diventare ufficiali. Quel che volete, [...] sarà una funzione molto piú "reale" di quella che avete compiuta finora.

In tal modo, dopo qualche anno, « a guerra finita, a crisi risolta, a vita ripresa », da questo sforzo di riappropriazione della « vita » da parte degli intellettuali, sarebbe forse potuta nascere la « letteratura italiana del secolo XX ».[3]

[2] Cfr. F. CURI, *Gli intellettuali e la prima guerra mondiale*, in « Quindici », 1968, XIV.

[3] Si tratta della testimonianza di MASSIMO BONTEMPELLI: un articolo pubblicato su « La Nazione » di Firenze nel settembre 1914, e poi ristampato a introduzione della sua silloge *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938; 1974², pp. 3-6.

Fra gli aspetti predominanti di questa crisi della cultura all'inizio del secolo, è a Firenze il nascere impetuoso di riviste, quale nuovo modo di incontro e di organizzazione culturale, pragmaticamente atteggiato: dal « Leonardo », del 1903-1907, di Prezzolini e Papini, all'« Hermes » di Borgese, a « Il Regno » di Corradini, fino a « La Voce » fondata da Prezzolini nel 1908. Nello stesso clima, trova spazio e moventi, a Milano, nella capitale dell'industrializzazione del nord, l'intervento avanguardistico radicale di Marinetti. Esaurita in breve l'esperienza della sua rivista internazionale di letteratura, « Poesia », egli proclama con il manifesto del 1909 una nuova « professionalità » dell'artista, in perfetta concordanza con i tempi pieni del processo di industrializzazione, ed estranea alle tradizionali connotazioni accademiche.

La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno. [...] La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi di fronte all'uomo. [...] Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente. [...] Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche [...].[4]

Il futurismo nasceva dunque come frutto di quel ventennio circa, a cavallo dei due secoli, che aveva visto una improvvisa straordinaria crescita economica e industriale dell'Europa, e che avrebbe avuto il suo esito nella prima guerra mondiale.

Diverso da qualsiasi scuola letteraria precedente, compreso il simbolismo francese da cui per molti aspetti sostanziali discende, il futurismo segnava, con il suo impegno ideologico « globale », la comparsa del movimento d'avanguardia che abbracciasse non solo la sfera di piú discipline artistiche, ma che con pari energia uscisse allo scoperto nei campi del costume e del comportamento, presentandosi come nuovo « stile di vita »: esaurita la sua forza di impatto eversivo tutta nel periodo anteriore alla guerra, il futurismo è l'*exemplum* su cui si modelleranno Dada e Surrealismo.

[4] F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del futurismo*, in *op. cit.*, p. 10.

Ma la formula « Arte-azione », tipica dell'avanguardia e dallo stesso Marinetti individuata come punto focale dell'ideologia futurista, va inserita nella linea di sviluppo della cultura simbolistico-decadente di fine Ottocento. Andando oltre la dannunziana « vita come opera d'arte », ma in logico esito da essa, i futuristi teorizzano l'uscita dell'arte dalle accademie e la sua interferenza diretta nella realtà fino a ipotizzare una utopica ricostruzione con mezzi estetici del mondo, e fino alla completa identificazione, « la vita [...] è Arte », in campo politico.[5] Proponendo infatti l'arte come « operazione totalizzante », portatrice di una implicita vocazione politica, Marinetti giunge nel 1920 alla dichiarata « soluzione artistica del problema sociale », da attuarsi con la « rivoluzione futurista che porterà gli *artisti al potere* ».[6] La rivoluzione del linguaggio corrispondente ai mutamenti della società dovrebbe cioè ritornare all'inverso a incidere su di essa; e si vede quindi come il futurismo continui a muoversi nel solo circolo estetico, nonostante la conclamata militanza etico-politica, fermandosi alla pericolosa illusione che mutamento del linguaggio sia già mutamento della società.[7]

È così che la mitopoietica futurista nei confronti del presente industriale — « estetica della macchina », con i suoi attributi di velocità e dinamismo, e corrispondente esaltazione della guerra, « sola igiene del mondo », con i conseguenti corollari: disprezzo di ogni sentimentalismo « passatista » ed esasperato nazionalismo imperialistico — prepara quella estetizzazione della politica, individuata da Benjamin come procedimento tipico del fascismo, e schematicamente contrapposta alla « politicizzazione dell'arte », rappresentata dall'altra corrente avanguardistica del Novecento che fa capo al futurismo russo per esplicitarsi in Brecht.[8]

Da qui l'ambigua fisionomia del futurismo italiano, erede

[5] L'affermazione è del 1920 nell'opuscolo *Al di là del Comunismo*, a cui Marinetti affidava « la sua ultima testimonianza di scrittore politico, prima dell'abdicazione a quell'impulso globale, totalitario, che aveva caratterizzato il futurismo nel periodo eroico e che verrà sopraffatto con l'imporsi del fascismo »: cfr. L. DE MARIA, *Introduzione*, in F.T. MARINETTI, *op. cit.*, p. XLII e sgg.; e per il testo marinettiano *ivi*, pp. 409-424.

[6] Cfr. *Al di là del Comunismo*, *ivi*, p. 423.

[7] Cfr. A. ASOR ROSA, *Storia d'Italia*, vol. IV, 2. *Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 1291.

[8] Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 11-12 e 46-48.

diretto della cultura decadente borghese di cui ripropone in veste nuova i vecchi valori, e insieme movimento portatore di moderne rivoluzionarie esigenze espressive: in un famoso e spesso citato articolo del 1921, Gramsci riconosceva ai futuristi la capacità di distruggere, nel campo della cultura borghese, « gerarchie spirituali, pregiudizi, idoli, tradizioni irrigidite »:

> [...] hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio [...].[9]

Se infatti sul piano ideologico, la fede rivoluzionaria dei futuristi si riduceva a un'entusiastica adesione alla civiltà industriale in ascesa, tutta di marca estetizzante, che sarebbe stata logico preludio al fascismo, d'altro lato, nei confini della pratica artistica, essi rivendicavano all'arte un importante spazio d'autonomia e di intervento, che permise in tutte le discipline toccate esperienze e proposte di rottura rispetto agli schemi formali ottocenteschi.

Già negli anni Venti, dopo la lezione della guerra, il futurismo italiano poteva essere individuato in questi termini, e meglio puntualizzato anche nei suoi caratteri estetici come « l'ultima espressione della decadenza romantica », fiammata però in ogni caso necessaria per l'immobilismo della cultura ufficiale dell'età giolittiana in cui era divampata.[10] Nel chiuso provincialismo italiano, che nonostante le micce accese dai repentini mutamenti socio-economici rimaneva culturalmente attestato su posizioni tardo-ottocentesche, gli eversivi proclami futuristi scoppiarono con gli effetti di una bomba, determinando in un primo momento reazioni di indifferenza sdegnosa verso questi guastatori dell'« Arte », che mettevano a soqquadro il rassettato orizzonte culturale post-carducciano. Di fronte alla tenue voce dei crepuscolari, al gratificante verba-

[9] A. GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*, in « Ordine Nuovo », 5 gennaio 1921, sta in *Il futurismo italiano*, a cura di I. GHERARDUCCI, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 176-180. Ma cfr. anche una lettera del 1922 a Trockij, in L. TROCKIJ, *Letteratura e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 141-143.

[10] Cfr. F. FLORA, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921, il capostipite della bibliografia critica sul futurismo, ma si vedano anche i giudizi di M. BONTEMPELLI in *op. cit.*, in particolare p. 66 e sgg. In area russa, cfr. L. TROCKIJ, *op. cit.*, p. 111 e sgg.

lismo dannunziano, al grigiore di tutta una schiera ancora indistinta di narratori post-veristi, i futuristi rappresentarono il massimo del disordine e della ciarlataneria artistica sfacciatamente e scandalosamente esibita.

Anche nel panorama teatrale l'intervento futurista sortí un simile effetto. Nel primo quindicennio del secolo continuavano a perpetuarsi i modelli della drammaturgia di successo di fine-Ottocento: gli annali del teatro italiano annoverano fino a tutta la prima guerra mondiale, e anche oltre, i nomi illustri del repertorio d'intrattenimento borghese, soprattutto francese, da Bataille a Bernstein a Guitry a Sardou, e accanto a questi, Benavente, gli Álvarez Quintero, Molnár. Fra gli italiani, tengono il monopolio delle scene di prosa i rappresentanti omologhi della drammaturgia naturalista borghese di stanza a Torino, a Milano, a Roma: Giacosa, Rovetta, i fratelli Antona-Traversi, gli « ibseniani » Butti e Bracco, fino a Praga, lo strenuo difensore del dramma borghese, e ai mestieranti di conclamato successo come Lopez e Niccodemi. Gli altisonanti tentativi « poetici » di D'Annunzio e le produzioni pseudostoriche dei suoi epigoni completano il quadro. Altre forme spettacolari di successo, accanto al teatro d'opera che ha la sua gloria nazionale del momento in Puccini, sono forme di puro intrattenimento, molto popolari, come l'operetta e il varietà, la farsa granguignolesca e ben presto le prime produzioni cinematografiche, considerate però spettacoli inferiori e « volgari ». Ancora fino al 1916, riuscí a conservare la sua fortuna sulle scene uno spettacolo tipico del clima culturale umbertino della *belle époque* quale il ballo *Excelsior,* ingenua ed entusiastica esaltazione del progresso industriale, varato da Marenco e Manzotti alla Scala di Milano nel 1881.

All'inizio del secolo, le stesse strutture organizzative teatrali nel nostro paese erano le medesime dell'Ottocento, fondate sul nomadismo delle compagnie e sulla figura del « grande attore », a cui invano si opposero i primi tentativi delle Stabili intrapresi da Domenico Lanza, da Edoardo Boutet, da Marco Praga.[11] In ossequio alle richieste del pubblico abitudinario si continuò a fornirgli un repertorio « digestivo », di genere brillante *boulevardier,* o tardo-verista; cioè, la commedia di salotto o, per usare la formula gramsciana, « dell'uomo spiritoso », prediletta dalla media e grossa borghesia, e la com-

[11] Cfr. A. CAMILLERI, *I teatri stabili in Italia,* Bologna, Cappelli, 1959, e F. DOGLIO, *Il teatro pubblico in Italia,* Roma, Bulzoni, 1969.

media « per bene », ridottasi a un « nulla, adorno di parole drogate per palati casalinghi », nella cui « bonarietà, semplicità superficiale, dialogo facile, leggero, una pizzicatina alle corde del sentimento, un cartoccino di sale casalingo » il pubblico ritrovava il proprio « sano spirito piccolo borghese ».[12] Gli stessi autori classici o nuovi — Shakespeare e Ibsen fra i piú rappresentati — risultavano travisati ad uso e consumo del mattatore, che aveva anche funzioni direttoriali nella propria compagnia.[13]

Di questa condizione degenerata del teatro italiano si fece portavoce, negli anni della sua attività critica, cioè ancora nel 1916-20, Antonio Gramsci. Nel panorama della critica drammatica ufficiale, ridotta a cronaca da mestieranti, « sonnacchiosa ed inutile, se non dannosa »,[14] Gramsci si inserí come voce nuova, rivendicando al teatro la sua importanza sociale e la sua dignità estetica, e condannando perciò una produzione drammatica sottoposta agli interessi economici dei *trust* imprenditoriali, ed esaurentesi in schemi e tematiche vecchi, usurati, « insinceri »: un tipo di teatro che contribuiva sempre piú alla diseducazione del pubblico, rimanendo bloccato d'altra parte in ogni possibilità di crescita artistica.

Anche Marinetti nel 1911 aveva aperto il suo primo intervento teorico sul teatro, richiamando all'arte la consunta produzione drammatica corrente, condizionata dai gusti degradati del pubblico e dai fini commerciali.[15] Sulle scene italiane d'anteguerra, Marinetti e i futuristi entrano infatti come contestatori rumorosi, introducendovi modi rivoluzionari: essi riacquistano al teatro in senso antinaturalista funzioni nuove di comunicazione fra palcoscenico e platea, recuperando i tratti dell'evento spettacolare di fronte a un teatro concepito unicamente come copione scritto per la recitazione. Ma se nella loro provocatoria ed eversiva azione di rinnovamento contro l'imperante costume teatrale borghese naturalista, si possono oggi rintracciare le istanze del teatro moderno, essa rimase

[12] Cfr. G. DAVICO BONINO, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 37 e sgg.

[13] Cfr. per esempio, la recensione di Gramsci all'*Amleto* interpretato da Ruggeri, in l'« Avanti! », 20 febbraio 1916, sta in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, p. 231.

[14] Cfr. P. GOBETTI, *Critica drammatica*, in « Energie Nove », 15-30 novembre 1918, sta in *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 99-102.

[15] Cfr. *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* (parte seconda: *Documenti*).

tuttavia episodio marginale all'interno del teatro italiano, senza riuscire minimamente a scalfire la realtà del teatro di *routine* e di repertorio, teatro di parola, in seno a cui gli interventi spettacolari futuristi non trovavano alcuna possibilità di collocamento. La cultura ufficiale li ignorò anche in questo campo, oppure relegò gli episodi teatrali futuristi nella cronaca delle manifestazioni di costume, negando loro ogni piú approfondita meditazione critica. Né poteva essere diversamente, date le condizioni e i pregiudizi cui il teatro italiano sottostava. Pur trattandosi di modi teatrali sempre piú falsi e anacronistici da far concludere l'inesistenza stessa di un teatro italiano,[16] essi mantennero vigore: l'avventura rivoluzionaria futurista vi passò invano, come insegna la storia teatrale dal primo dopoguerra in avanti.

[16] Cfr. il famoso articolo di Gobetti *Il teatro italiano non esiste*, in « Il Baretti », gennaio 1926 (sta in *op. cit.*, pp. 676-685), dove lo squallido panorama drammaturgico italiano viene presentato come « segno sensibilissimo » della società contemporanea italiana.

CAPITOLO II

LE « SERATE » FUTURISTE

Proprio nel periodo degli esordi del movimento si rintracciano le prime incursioni dei futuristi sul terreno teatrale, e sono interventi che vanno inscindibilmente collegati allo spirito e ai caratteri stessi della loro rivoluzionaria azione di rottura nei confronti della cultura tradizionale « passatista », operata in maniera totale e con metodi clamorosi quanto inusitati.

A lungo si è insistito sulla onnicomprensività, artistica ed extrartistica, dell'ideologia futurista: i manifesti del « periodo eroico », come *Contro Venezia passatista* (1910), *Contro l'amore e il parlamentarismo* (1910), *Abbasso il Tango e il Parsifal!* (1914), paralleli alle eversive proposte nelle specifiche arti, testimoniano della tensione costante verso una contaminazione arte-vita.[1]

« Il Futurismo non è mai stato un'accademia, ma un fenomeno di vita », proclamava nel 1915 Remo Chiti, nell'opuscolo *I creatori del teatro futurista*, precisando:

> Il Futurismo è quindi, si noti bene, un prodotto spontaneo della nostra civiltà, un grande organismo, l'*espressione* di molti e non la divisa stramba di un cenacolo di artisti.[2]

È qui chiara l'impostazione teorica, di tipo pragmatico-vitalistico, che fu di coagulo al gruppo futurista, permettendogli di contrabbandare la propria arte come esemplare della realtà storica contemporanea, ma autorizzandone anche, d'altra parte,

[1] Per i manifesti citati cfr. L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, Roma, Bulzoni, 1968.

[2] R. Chiti, *I creatori del teatro futurista*, Firenze, Quattrini, 1915, p. 6 e p. 15.

una pratica artistica sconfinante dai ristretti limiti dell'estetica tradizionale, in favore di uno sfaldamento dei confini interdisciplinari fra i diversi « generi » e a vantaggio soprattutto dell'applicazione di mezzi di diffusione assolutamente inusitati al « sacro » campo dell'arte.

La parte migliore dello sperimentalismo futurista, nel suo atteggiarsi provocatorio, si traduce infatti in « astuto adeguamento alle regole del nascente mercato industriale propiziato dall'industria: gesto che piega l'arte tradizionale al nuovo gusto ludico della "civiltà di massa" e alle leggi della persuasione e della provocazione reclamistica ».[3] Si spiegano cosí le tecniche di propaganda delle proprie idee tramite una formula letteraria esemplare come il manifesto, tramite opuscoli, lancio di volantini[4] e, in genere, a mezzo intervento diretto negli spazi pubblici, vie, teatri, gallerie.

Filippo Tommaso Marinetti, non solo fondatore del movimento, ma sempre animatore instancabile ed efficiente organizzatore del manipolo futurista, di cui si mantenne la guida e l'elemento catalizzante, dimostrò la sua formidabile capacità appunto nel propagandare le proprie idee innovative. In occasione della stampa del suo primo libro futurista nel 1910, Aldo Palazzeschi cosí lo ricorda:

> [...] aveva capito fino da allora il potere della pubblicità che doveva raggiungere fatti e persone a tutte le profondità e a tutte le altezze, [...] e riservata allora esclusivamente per le Pillole Pink il cerotto Bertelli e la Chinina Migone, usarla per i problemi dello spirito era ritenuta dai benpensanti tale ignominia per cui nessun vocabolario possedeva una parola infamante per poterla degnamente qualificare.[5]

E Piero Gobetti, fino dal 1919, individuava il punto di riconoscimento comune per un gruppo di poeti e di artisti in sé cosí diversi, nel solo momento comportamentistico esteriore, nel prendere e restituire pugni al comizio, per esempio, op-

[3] Cfr. R. TESSARI, *Il mito della macchina*, Milano, Mursia, 1973, p. 242.

[4] Molti dei manifesti furono stampati su volantini, come il famoso *Contro Venezia passatista*, lanciato in molte copie dalla Torre dell'Orologio in Piazza S. Marco, l'8 luglio 1910. Lo stesso sistema venne poi usato anche per pubblicizzare gli spettacoli: cfr. F. CANGIULLO, *Le serate futuriste*, Milano, Ceschina, 1962, p. 67 e sgg.

[5] A. PALAZZESCHI, *Prefazione*, in F.T. MARINETTI, *op. cit.*, pp. XII-XIII.

pure nello stamparsi i propri libri con le copertine piú pazzesche. In particolare di Marinetti scriveva:

> La sua vita è votata a una missione [...]. Ebbe a Milano il circo per la sua giostra: azienda commerciale, ufficio di collocamento, agenzia di chiacchieroni scocciatori e sfacciati, organizzazione di pubblicità, *réclame*, grancassa.[6]

Nell'esordio di *Guerra sola igiene del mondo*, Marinetti cosí rievoca la cessazione della sua rivista internazionale « Poesia », coincidente con l'insorgere di esigenze artistiche diverse: se medesima rimane la linea programmatica svecchiatrice, nuovi e violenti devono essere invece i modi per attuarla: non piú la semplice pubblicazione di polemiche, articoli, poesie, « bisognava assolutamente cambiar metodo, scendere nelle vie, dar l'assalto ai teatri, e introdurre il pugno nella lotta artistica ».[7] Ciò che inizialmente connota il futurismo è dunque una questione di « metodo »; e fra le norme della nuova prassi metodologica, ecco subito l'irruzione nel teatro, anzi nei teatri, intendendo cioè il luogo istituzionalizzato di ritrovo della società conservatrice borghese, e conseguentemente deputato per eccellenza alla messa in contatto « immediato e brutale con la folla » del rivoluzionario verbo futurista.[8]

Nel crescente interesse critico verso il Futurismo, considerazioni di questo genere hanno sempre piú indirizzato gli sguardi sugli interventi nell'area dello spettacolo, sino a far ricoprire alla teatralità « non già il ruolo di forma espressiva fra le altre », bensí di « *medium* privilegiato, di autentica culminazione della *Weltanschauung* » del movimento.[9]

La sua « arte di far manifesti », come Marinetti la definirà *a posteriori* rappresenta appunto, sul piano formale, la trasformazione della stessa letteratura in « teatro di propaganda ».[10] È implicita nella struttura di questi proclami futuristi l'esigenza del contatto immediato, frontale con i destinatari, o

[6] P. GOBETTI, *Il futurismo e la meccanica di Marinetti*, in « Energie Nove », 15-31 gennaio 1919, sta in *Scritti storici, letterari e filosofici*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 450-452.

[7] Cfr. F.T. MARINETTI, *op. cit.*, p. 201.

[8] Proprio per questa ragione, dichiara il futurista Bruno Corra, « abbiamo sempre amato il teatro, nonostante tutti i suoi impacci » (B. CORRA, *Battaglie*, Milano, Facchi, 1920, p. 114).

[9] Cfr. U. ARTIOLI, *La scena e la dynamis*, Padova, Patron, 1975, p. 5.

[10] Cfr. R. TESSARI, *op. cit.*, p. 243.

mediante l'affissione — come per il *Primo manifesto politico* durante le elezioni generali del 1909 — o tramite la stampa quotidiana, in giornali se non addirittura su volantini, e soprattutto attraverso la lettura pubblica, nella quale si evidenziava la qualità insita nei manifesti di « testi declamabili ». Di scritti cioè dove il tono dogmatico e lo stesso « paroliberismo » formale dovevano acquistare senso e fisionomia grazie alla comunicazione orale, in quanto nati in contrasto con una tradizione letterario-culturale restrittivamente limitata dalla schiavitú alla parola scritta, sintatticamente inquadrata e livellata.[11] Gli stessi esperimenti tipografici futuristi vanno intesi come traduzione sulla pagina della parola recuperata al suo carattere primo di « parola detta », rafforzata e ulteriormente significata dagli strumenti dell'enfasi retorica, del nostro « magnetismo animale » per usare l'espressione di Marinetti, il quale era appunto dotato di un'indole estroversa volta alla comunicazione inintermediaria con un uditorio presente.[12]

Fino dagli esordi letterari, egli fu spinto a dedicarsi alla poesia inseparabilmente da un'intensa attività declamatoria di composizioni proprie e altrui, in virtú della quale ampliò alle piú vaste assemblee di conferenze, in Italia e in Francia, una tradizione dei caffè e dei salotti letterari soprattutto francesi.[13] Proprio questa attività, unita all'impegno d'intervento politico, dovette costituire l'incentivo alla nascita delle serate, che turbarono la benpensante Italia giolittiana negli anni dal 1910 al '13, in coincidenza ed anzi frutto del vero e proprio momento d'« assalto » del futurismo.

Nel 1915, in uno scritto di sintesi del movimento politico futurista, Marinetti inizierà ricordando le prime due serate:

[11] Cfr. M. KIRBY, *Futurist Performance*, New York, Dutton & Co., 1971, p. 12. Tutta la recente critica (Mario Verdone, Luciano De Maria, Gigi Livio) mette in evidenza questa caratteristica dei manifesti futuristi; ma si veda in particolare la già citata opera di Umberto Artioli, che fonda sull'opposizione dell'arte futurista alla cultura di stampo « gutenberghiano » l'analisi della drammaturgia del movimento.

[12] Cfr. F.T. MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914), in *op. cit.*, pp. 84-92, in cui al punto 7. si può leggere: « L'ortografia e la tipografia libere espressive servono inoltre ad esprimere la mimica facciale e la gesticolazione del narratore ».

[13] Cfr. M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969, p. 53, e G. LISTA, *La scena futurista e l'avanguardia storica*, in H. BÉHAR, *Il teatro Dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1976, pp. XIII-XIV.

al Politeama Rossetti di Trieste il 12 gennaio 1910, « per risvegliare l'antitriplicismo e l'irredentismo », e la seconda al Teatro Lirico di Milano, il 15 febbraio dello stesso anno, conclusa al grido di: « Viva la Guerra sola igiene del mondo! Viva Asinari di Bernezzo! Abbasso l'Austria! ».[14] Ambedue vengono presentate come manifestazioni politiche di massa: quattromila gli spettatori, ricorda con la sua enfasi trionfalistica Marinetti. A Trieste già nel 1908, egli aveva inscenato in una conferenza alla Società Ginnastica una manifestazione irredentista, suscitando tafferugli e provocando il proprio arresto. Ma dalla descrizione delle due prime serate si può ricavare la particolare fisionomia che, formalizzandosi secondo le linee di un determinato evento spettacolare, diverrà schema tipico dell'intervento futurista in teatro, modello a cui si rifaranno anche le posteriori serate dadaiste, da quelle zurighesi a quelle parigine.[15]

Nel programma della serata d'esordio, Marinetti ricorda il suo *Discorso ai Triestini*, la lettura del manifesto di fondazione da parte dell'atletico Armando Mazza, seguita dalla declamazione di composizioni futuriste ad opera del primo manipolo di poeti affiliati al movimento. Schema di base che si ripete piú o meno, con identico esito, nella serata di Milano e nelle successive: al Politeama Chiarella di Torino, l'8 marzo 1910, importante per il debutto dei nuovi adepti pittori, Boccioni, Carrà, Russolo che presentarono il loro manifesto tecnico; alla Fenice di Venezia, sempre nel 1910; e ancora al Teatro Mercadante di Napoli, nel 1911, e in altre numerose città italiane, sempre nei teatri principali.[16]

[14] Cfr. F.T. MARINETTI, *op. cit.*, pp. 289-290. Si tratta del pezzo di chiusura di *Guerra sola igiene del mondo*, ma si veda anche all'inizio: « La serata [di Milano] era stata organizzata da noi in onore e in difesa del generale Asinari di Bernezzo, ingiustamente messo a riposo per aver pronunciato davanti alle sue truppe un discorso troppo futurista contro l'Austria » (*Ivi*, p. 203).

[15] Cfr. G. HUGNET, *Per conoscere l'avventura Dada*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 21 sgg. e pp. 81-116.

[16] Cfr. F.T. MARINETTI, *Prime battaglie futuriste*, in *Guerra sola igiene del mondo*, cit., e F. CANGIULLO, *op. cit.*, pp. 45-52 per la serata di Napoli (vedi parte seconda: *Documenti*). Alla serata milanese Marinetti afferma che parteciparono Mazza, Carrieri, Altomare, Zimolo, Sodini e Palazzeschi, ma quest'ultimo ricorda: « [...] fummo invece tre giacché soltanto io ebbi il fegato d'intervenire, e Armando Mazza, un simpatico e gigantesco giovinotto siciliano che Marinetti invitava quale declamatore cannone di poesie e al tempo stesso coadiutore non appena si trattava di doverle difendere » (A. PALAZZESCHI,

Dovunque, ricorda ancora Marinetti, « la nostra presenza scatenò uragani di entusiasmo e di odio ». Larghissima parte dei resoconti di queste « gloriose » serate è occupata dalle furibonde battaglie scatenatesi fra palcoscenico e platea, e nella stessa platea fra simpatizzanti e avversari; risse che continuavano all'uscita, per strada, e spesso si concludevano in questura.

Terremoto e parapiglia in platea; legnate, pugni, schiaffi, fischi, donne svenute, ribollimento di carabinieri rossi e di cazzotti neri. Dopo un inferno che dura mezz'ora, siamo arrestati. La folla ci segue in corteo, in Galleria e alla Questura. Innumerevoli capannelli di rissanti in Galleria

ricorda Marinetti a Milano.[17]

Il contegno feroce del pubblico rispondeva al messaggio chiaramente provocatorio dei futuristi, secondo un codice di comportamento instaurato da Marinetti fino dalle sue prime apparizioni in palcoscenico quale novizio drammaturgo. Risalendo infatti alle prime rappresentazioni dei suoi testi teatrali, maturati nel clima parigino post-naturalista, tra l'affermarsi degli autori simbolisti e i primi fermenti avanguardistici suscitati dallo scandalo dell'*Ubu roi* di Jarry,[18] subito emerge la capacità di Marinetti nell'asservire il mezzo teatrale ai propri fini, strumentalizzando per esempio, con abile mossa provocatoria, la sonora disapprovazione del pubblico alla recita italiana della *Donna è mobile*. Faceva parte del costume teatrale dell'epoca mostrare tangibilmente, o con applausi o con fischi, il proprio gradimento all'opera rappresentata, di cui veniva così decretato il successo (e quindi le repliche) oppure

op. cit., p. XII). È stata fra l'altro di recente documentata la giovanile attività come attore di Aldo Palazzeschi, che nel 1906 aveva calcato le scene all'interno della compagnia di Virgilio Talli: cfr. *Aldo Palazzeschi*, mostra bio-bibliografica a cura di S. FERRONE, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 1976, pp. 11 e sgg.

[17] Cfr. MARINETTI + CANGIULLO = *Teatro della Sorpresa*, Livorno, Belforte, 1968, p. 35.

[18] Il primo dramma marinettiano, rimasto senza titolo e inedito fino al 1960 (cfr. *Teatro di F.T. Marinetti*, a cura di G. CALENDOLI, Roma, Vito Bianco, 1960, vol. I), risale agli ultimi anni del XIX secolo: si impernia su una vicenda di « turgido e decadente romanticismo », che denuncia l'atmosfera dell'ultimo simbolismo francese in cui si formò lo scrittore. Fece seguito la tragedia satirica *Roi Bombance*, rappresentata il 9 aprile 1909 da Aurelien Lugné-Poe allo stesso Théâtre de l'Oeuvre di Parigi, che nel '96 aveva accolto l'*Ubu Roi* di Jarry.

la caduta. Ma alle sibilanti proteste Marinetti baldanzosamente ribatté: « Ringrazio gli organizzatori di questa fischiata che profondamente mi onora », rinfocolando in tal modo gli ardori del pubblico e scatenando la prima delle sue clamorose esibizioni, caso scandalistico riportato da ben 468 articoli di commento, a suo dire.

« Quella di ieri sera non è stata una recita, ma una battaglia, un pandemonio, un caos », scriveva l'indomani della prima (e unica) rappresentazione il critico teatrale torinese della « Gazzetta del popolo », concludendo: « Ed ecco come andò, che, entrati in teatro per riportarne la relazione di un dramma, ne siamo usciti portando con noi la cronaca di un uragano ».[19] È ipotesi fondata di alcuni critici che come gli applausi « troppo rumorosamente imposti da una parte degli spettatori » dovevano essere opera di una *claque*, così anche i fischi fossero stati opportunamente orchestrati, per dare modo a Marinetti di uscire nella ben studiata apostrofe.[20]

Questo avveniva infatti nel gennaio del 1909, un mese prima che uscisse il manifesto di fondazione del futurismo: tale provocata *bagarre* teatrale poteva tornare utile a prepararne il lancio su « Le Figaro », dove in una breve nota esplicativa Marinetti veniva presentato come « jeune poète italien et français, au talent remarquable et fougueux, que des retentissantes manifestations ont fait connaître dans tous les pays latins, suivi d'une pléiade d'enthousiastes disciples ».[21]

Quando si giunse alle famose manifestazioni al Teatro Costanzi di Roma, nel febbraio-marzo 1913, e a quella al Verdi di Firenze nel dicembre successivo, note per i discorsi papiniani contro Roma e contro Firenze, città « passatiste »,[22]

[19] E. A. BERTA, in « Gazzetta del Popolo », 16 gennaio 1909, sta in G. ANTONUCCI, *Cronache del teatro futurista*, Roma, Abete, 1975, pp. 37-38. *La donna è mobile*, che fu data al Regio di Torino il 15 gennaio 1909, era la traduzione italiana del terzo dramma marinettiano *Poupées électriques*.

[20] Cfr. G. LIVIO, *Il teatro in rivolta*, Milano, Mursia, 1976, pp. 10-13, ma anche G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 23-24.

[21] Cfr. L. SCRIVO, *op. cit.*, p. 1.

[22] Al Teatro Costanzi di Roma si svolsero nel 1913 due interventi: uno pomeridiano, il 21 febbraio, relativamente calmo per la presenza del pubblico snob dei *matinées*; la grande serata del 9 marzo fu invece una « battaglia feroce ». Erano in programma l'*Inno alla vita* del musicista Balilla Pratella, la declamazione di cinque composizioni dei poeti Buzzi, Palazzeschi, Folgore, Marinetti ad opera di quest'ultimo; quindi un discorso di Boccioni sulla pittura e la scultura futuriste, e il famoso *Discorso di Roma* di Giovanni Papini, letto con esile

questa schiera di adepti futuristi si era ancor piú ingrossata, rafforzandosi soprattutto dei fiorentini di « Lacerba ». Parallelamente le serate avevano acquistato un loro preciso modello di svolgimento, perfettamente dirette dal drappello futurista che sempre riusciva ad ottenere dal pubblico la risposta e la collaborazione desiderate: scambio di invettive e di oggetti contundenti fra palcoscenico e platea, stoica impassibilità degli oratori all'aumentare della gazzarra, nuovi gesti provocatori appena questa accennasse a diminuire.

Le prime serate, sorta di "*meetings* poetici e politici", furono manifestazioni realmente rivoluzionarie per lo stagnante teatro borghese di cui avevano invaso le sedi. Funzionalizzate a una nuova concezione di arte da imporre con la forza ai destinatari, esse possedevano, nel momento della rottura degli schemi convenzionali, la fisionomia di eventi spettacolarmente originali, con la loro struttura aperta all'improvvisazione e basata sullo scontro irriducibile fra il pubblico e una nuova indefinibile razza da palcoscenico esorbitante da qualsiasi categoria conosciuta: nelle vesti di teatranti, i futuristi sfuggivano a classificazioni tipo « attore », « conferenziere », « autore », « direttore di scena », per presentarsi come una strana specie di giocolieri o di imbonitori, oppure di euforici goliardi.

Una volta però pubblicizzate e conosciute, le serate entrarono nella mentalità corrente come avvenimento di moda e si incanalarono sui binari di un loro rituale, scontato in partenza tranne che per poche varianti occasionali — tutti i resoconti di queste battaglie si assomigliano tanto da confondersi —, parallelo a quello usuale della commedia borghese. Gli spettatori, sempre in gran numero, accorrono a vedere i futuristi già sapendo che è loro compito reagire alle noiose e irritanti conferenze carismatiche di quella ormai conosciuta schiera di artisti novatori, con il maggior schiamazzo possibile e con il lancio di ogni genere di « proiettile vegetale » precedentemente acquistato.[23]

voce dal medesimo. Remo Chiti la ricorda come la prima serata futurista (cfr. M. VERDONE, *Teatro italiano d'avanguardia*, Roma, Officina, 1970, p. 11). Della serata al Verdi di Firenze apparve un resoconto dettagliato, compresi i commenti all'improvviso del pubblico, in « Lacerba » del 15 dicembre 1913: la serata futurista ha assunto una sua partitura narrabile.

[23] Cfr. B. CORRA, *Nascita del teatro sintetico*, in « Sipario », dicembre 1967, n. 260, e S. D'AMICO, *Il teatro italiano. Novecento*, Milano-Roma, Treves, 1932, pp. 239-240.

Consumandosi in un giuoco all'interno della società borghese, il rivoluzionario appello futurista viene cosí esorcizzato dal pubblico benpensante al contrattacco; ma è altresí indubbio che un nuovo tipo di spettacolo ha fatto la sua apparizione, tentando di entrare nella storia del teatro italiano. Approdati al teatro per esigenze in fondo extrateatrali, i futuristi introducono tuttavia quale elemento innovatore il diverso rapporto con il pubblico, chiamato in causa a partecipare e coinvolto in maniera attiva. Nel teatro drammatico imperante all'inizio del secolo, il rapporto spettatore-dramma conosceva solo « la completa separazione o la completa identificazione, ma non l'intrusione dello spettatore nel dramma o il rivolgersi del dramma allo spettatore »: egli doveva assistere all'azione « in silenzio, con le mani legate, paralizzato alla vista di un secondo mondo ».[24] I futuristi abbattono la invalicabile divisione della « quarta parete », e gradualmente il luogo dell'azione tende a spostarsi dal palcoscenico alla platea fino a esiti di capovolgimento completo. Cosí inizia la cronaca di uno spettacolo futurista del gennaio 1914:

I manifesti annunziavano un programma abbastanza vario: ma l'unico programma svolto ieri fu l'urlo, fu il fischio, fu l'ingiuria, fu il grugnito, fu il cocodè. E chi agí non furono i futuristi, ma il pubblico, specialmente quello delle gallerie. Gli strepiti ostili cominciavano a sipario ancora calato [...]. Era una folla allegra: allegra *a priori* di sé, delle proprie intenzioni. Non veniva né ad assistere né a giudicare. Veniva a fare un po' di carnevale. Aveva voglie di pazzie. Non ne aspettava neppure il pretesto. Lo inventava.[25]

Lo stesso avverrà nelle manifestazioni dadaiste, dove lo « spettacolo rappresentato sulla scena assume [...] la funzione di esca, di miccia, destinata a scatenare una reazione reversibile palcoscenico-platea », e la provocazione raggiunge il suo scopo proprio con l'inversione di rapporto. Creando questa « situazione teatrale collettiva » è stato scritto che Dada è andato oltre la volontà di scandalo tipica dell'intellettuale ri-

[24] Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 10-11.

[25] Anonimo, in « Corriere della Sera », 17 gennaio 1914, sta in G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 53-54. Si tratta della rappresentazione al Dal Verme di Milano di *Elettricità*, sintesi futurista che Marinetti aveva ricavato dal secondo atto di *La donna è mobile*; la recita era però inserita nella struttura della serata, poiché erano in programma altre composizioni poetiche di autori futuristi.

voluzionario borghese, dando vita pur inconsapevolmente a una specie di « surteatro », in cui « il rapporto palcoscenico-platea si oggettivizza in evento teatrale a sé stante ».[26] Con i futuristi invece, si rimarrebbe ancora nei confini di un rapporto agonistico e antagonistico motivato dalle iniziali esigenze provocatorie, molto piú lontano dal tipo di « azione comunitaria » teorizzata in seguito da Artaud, e sulla cui strada, pure, Marinetti e compagni si erano incamminati.[27] Una strada che conduce attraverso dadaisti e surrealisti passando per Antonin Artaud al recente teatro d'avanguardia americano, e non, e ad operazioni artistico-spettacolari come l'Happening.[28] Ai futuristi mancò invece proprio lo « scatto » che avrebbe potuto portarli a queste forme di rapporto nuovo con il pubblico: come è già stato di recente sottolineato dalla critica, l'iniziale « assalto ai teatri » si trasformò nelle serate piú tarde del 1913-14 in un intervento a metà fra il comizio politico e la conferenza, due forme di manifestazione pubblica, piú che di spettacolo, i cui destinatari risultavano sempre piú « agiti ». Proprio le implicazioni etico-ideologiche impedirono perciò quel salto formale innovativo, su cui si sarebbe potuto edificare un futuro nuovo teatro italiano.[29]

Se infatti i futuristi, e sulla loro traccia i dadaisti, hanno introdotto in teatro, piú o meno consapevolmente, l'improvvisazione, il « gesto », il comportamento valido in sé e nel suo rapportarsi al pubblico, piuttosto che per quello che deve « naturalisticamente » rappresentare, non bisogna però dimenticare per i primi la matrice di propaganda ideologica da cui questo gesto era motivato. A differenza della sola *pars destruens* del Dada, l'azione marinettiana si legava a un preciso indottrinamento ideologico, a una restituzione cioè di valori alternativi, sulla cui validità o meno non è qui dato soffermarsi ulteriormente. Questo disegno didattico, questa « passionalità politica », che sempre piú trasformò le serate in veri e propri comizi, specialmente nell'infuocato periodo in-

[26] Cfr. G.R. MORTEO - I. SIMONIS, *Prefazione*, in *Teatro Dada*, Torino, Einaudi, 1969, p. 13.

[27] Cfr. A. ARTAUD, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto* (1932), in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 211. Sulla questione del coinvolgimento del pubblico, cfr. C. SUGHI, *Futurismo e teatro*, in « Il Verri », 1970, n. 33-34, e di opinione contrastante G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 28-29.

[28] Per un'esatta definizione di questo tipo di spettacolo cfr. M. KIRBY, *Happening*, Bari, De Donato, 1968.

[29] Cfr. G. LIVIO, *op. cit.*, p. 39.

terventista, ha senza dubbio bloccato l'evoluzione formale potenzialmente presente nelle serate, mentre ha fatto avvicinare questo momento del teatro futurista anche all'agit-prop degli anni Venti.[30] I futuristi stessi nel manifesto teatrale del 1915 affermeranno:

> La guerra, futurismo intensificato, c'impone di marciare e di non marcire nelle biblioteche e nelle sale di lettura. *Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro.* Infatti il 90 % degl'italiani va a teatro, mentre soltanto il 10 % legge libri e riviste.[31]

In effetti, come la prima serata del 1909 fu manifestazione politica irredentista, nel settembre 1914 le prime dimostrazioni antineutrali futuriste ebbero luogo sia per le strade che a teatro, ricavando lo spunto dai propri "comizi poetici" o inserendosi in altri spettacoli. Il 15 settembre, al Teatro Dal Verme di Milano, i futuristi interruppero la prima rappresentazione della *Fanciulla del West*, sventolando dai palchi una bandiera tricolore di otto metri quadrati e bruciandone un'altra austriaca al grido di: « Abbassoooo l'Austriaaaa! Vogliamo la Marcia Reale!... Abbasso Puccini!... ». In undici la sera dopo, i futuristi ritentano l'impresa ma dal tafferuglio generale scatenatosi si ritroveranno tutti ammanettati a San Vittore.[32] Sempre nello stesso mese Marinetti così scrive al musicista Balilla Pratella:

> Ho accettato la proposta di una serata futurista a Montecatini. La serata avrà un programma artistico-letterario, ma sarà da noi trasformata in una violenta dimostrazione antineutrale davanti a quell'importantissimo pubblico di uomini politici.[33]

[30] Cfr. G. LISTA, *op. cit.*, pp. XIV-XVI, ma anche M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit., p. 111. Sui rapporti di confronto futurismo-Dada, Maurizio Calvesi sostiene che in quest'ultimo rimangono escluse proprio le « idee codificate, dottrinalmente inquadrate » del futurismo: « toute codification dogmatique ne pouvant mener qu'à un nouvel académisme » affermerà Tristan Tzara polemicamente (cfr. M. CALVESI, *Le due avanguardie. I. Studi sul futurismo*, Bari, Laterza, 1971, p. 163).

[31] Cfr. *Il teatro futurista sintetico* (parte seconda: *Documenti*).

[32] L'episodio, cui si affianca una analoga dimostrazione in Piazza del Duomo, viene ricordato in una lettera di Marinetti a Cangiullo riportata in F. CANGIULLO, *op. cit.*, pp. 145 e sgg.

[33] Sta in M. VERDONE, *Che cosa è il Futurismo*, Roma, Ubaldini, 1970, p. 16.

Le dimostrazioni interventiste si succederanno, fornendo occasione per svilupparsi in forme di comportamento in sé teatrali, tipiche dei futuristi e della loro tendenza istrionica a dare spettacolo di sé. Proprio in questo periodo la teatralità si concretizza in azione estetica che è anche politica e sociale: emblematiche le manifestazioni all'università di Roma contro i professori « tedescofili e neutralisti », compiute l'11 e il 12 dicembre 1914 indossando abiti appositamente disegnati dal pittore Giacomo Balla. Vestiti bianchi, rossi e verdi, teorizzati nel manifesto *Il vestito antineutrale* dallo stesso artista-artigiano, che crea nel medesimo anno i primi « complessi plastici », sorta di sculture-oggetto polimateriche, traduzione pratica di una pittura che esce dal quadro per ri-creare l'ambiente e coinvolgere lo spettatore, e all'estremo diventa appunto abbigliamento o arredamento. Una direzione questa, indicata palesemente nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, che sarà fondamentale, come vedremo, nello sviluppo dell'attività degli scenarchitetti futuristi.[34]

Era la stessa equivalenza arte-vita, arte-azione, che sollecitava i futuristi a porre in contatto le attività creative con l'ambiente e con il comportamento quotidiano, e quindi a teatralizzare la vita, facendo del teatro sia una pratica sociale, sia il loro piú diretto mezzo di intervento per « reinventare l'uomo e il mondo ». E in questa dimensione della teatralità è ravvisabile uno « specifico connaturato all'attività delle avanguardie ».[35] Nelle contemporanee manifestazioni dei cubofuturisti russi — il manifesto *Schiaffo al gusto del pubblico* è del 1912 — anch'essi amavano acconciarsi nelle fogge piú strane, come la famosa blusa gialla di Majakovskij o la federa di cuscino usata da Chlèbnikov per portare i brandelli dei propri manoscritti.

David Burljuk stuzzicava i benpensanti, passeggiando per Mosca con le guance dipinte, l'occhialino, il cilindro, e con panciotti vistosi sul ventre massiccio. Il poeta Benedikt Livšic aveva scelto a

[34] Giacomo Balla, maestro di Boccioni e di Severini, è con il primo personalità di spicco nel gruppo dei pittori futuristi, sperimentatore di sempre nuove metodologie artistiche dalle iniziali ricerche divisioniste fino ai « complessi plastici », realizzati con Marinetti, Cangiullo, Depero, per giungere alla teorizzazione del « paesaggio artificiale » e dell'« animale metallico » nel manifesto sulla ricostruzione dell'universo firmato insieme con Depero.

[35] Cfr. G. LISTA, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII.

ornamento la gorgiera increspata di Pierrot. Larionov e la Gončarova andavano a spasso col viso impiastrato di arabeschi.[36]

Travestimenti che compariranno ancora con i dadaisti o con i pittori del Bauhaus, ma che per il futurismo russo si conciliavano in particolare con le teorie teatrali di Evreinov, il quale già nel '13 raccomandava a ogni artista di « teatralizzare la vita ».[37]

I futuristi italiani giungeranno all'ipotesi espressiva estrema con il film *Vita futurista*, servendosi cioè della piú moderna tecnica di riproduzione e di reinvenzione della realtà. Girato a Firenze, nell'autunno-inverno 1916, il film nacque infatti su una sceneggiatura ideata a mano a mano, attraverso discussioni, dal direttore artistico Arnaldo Ginna insieme con Marinetti, Balla, Corra, Settimelli, Venna, Neri Nannetti e altri futuristi. Conteneva l'episodio antiaustriaco *Perché Cecco Beppe non muore*, soppresso dalla censura, e una sequenza astratta di pura ricerca espressiva (*Danza dello splendore geometrico*), ma per la maggior parte presentava brevi sequenze emblematiche di « vita futurista »: *Cazzottatura futurista, Come dorme il futurista e come dorme il passatista, Passeggiata futurista*, ecc., tutte girate dal vero con interpreti gli stessi ideatori.[38] Ma con il film del 1916 si rientra già in pieno nella fase del Teatro Sintetico, a cui l'esperienza cinematografica si lega strettamente.

[36] A.M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959, p. 21.

[37] Cfr. *ivi*, p. 20 e p. 153.

[38] Cfr. M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Edizioni di bianco e nero, 1968, pp. 103 e sgg., e M. FAGIOLO DELL'ARCO, *FuturBalla*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 86-88.

CAPITOLO III

I PRIMI MANIFESTI: VERSO UNA CODIFICAZIONE DEL TEATRO FUTURISTA

Nel periodo in cui le serate futuriste mettevano a soqquadro i piú importanti teatri dei capoluoghi italiani, esito sociale-espressivo dell'intero movimento piuttosto che specifico apporto in campo teatrale, già appariva però il primo e meno noto degli interventi teorici nel settore: il *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* firmato da Marinetti in data 11 gennaio 1911. Fra i programmi rivoluzionari nelle varie discipline artistiche lo aveva preceduto soltanto il *Manifesto dei pittori futuristi* dell'11 febbraio 1910, mentre perfettamente contemporaneo era il *Manifesto dei musicisti* steso da Balilla Pratella.[1]

La consonanza dei titoli porta subito a riflettere sulla condizione del teatro italiano contemporaneo, affidato ai drammaturghi e agli attori; è logico che fra i due gruppi di artefici Marinetti parli a nome dei primi, sembrando con ciò circoscrivere il suo discorso teatrale nell'area di competenza letteraria. Quattro anni dopo fra l'altro, nel ristampare lo stesso manifesto, egli scriveva a premessa: « Fra tutte le forme letterarie quella che può avere una portata futurista piú immediata è certamente l'opera teatrale ».[2] Ma non è un caso che nel 1915, conclusasi l'esperienza spettacolare delle serate, nel momento di provvedere a un repertorio drammatico futurista, Marinetti parlasse cosí ritornando al suo primo pro-

[1] Per il testo dei manifesti, cfr. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1973, pp. 20-22 e 46-52. Il *Manifesto dei Drammaturghi* è riportato nella parte seconda: *Documenti*. Fu pubblicato nel 1911 su un volantino a cura della redazione di « Poesia », e portava in calce l'elenco dei poeti, pittori, musicisti affiliati al futurismo.

[2] Cfr. *La voluttà d'esser fischiati*, sta in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 266-269.

gramma teatrale da drammaturgo. In realtà, al di là del titolo, che può in fondo riflettere l'iniziale spunto di meditazione sul teatro nato dal suo interesse di scrittore, la lettura del manifesto rivela un'ottica di indagine piú ampia, ed attenta alle diverse componenti dell'« Arte drammatica », cioè autore attore pubblico, i primi due asserviti al terzo nel panorama contemporaneo, che vedeva il teatro ridotto a « un meschino prodotto industriale sottoposto al mercato dei divertimenti e dei piaceri cittadini ».[3]

In armonia con il rivoluzionario programma futurista, ma anche con le sue precedenti opere teatrali, Marinetti insorge contro il repertorio drammatico borghese e le leggi di consumo che lo governano; se si rivolge agli autori in prima persona perciò, è perché uniche menti creative-direttive in assenza della figura del regista, essi spezzino questo meccanismo commerciale contravvenendone la regola basilare: fornire un prodotto che piaccia al pubblico, il quale « non avendo disgraziatamente oggi altro desiderio che quello di digerire piacevolmente a teatro, nulla può correggere, approvare o disapprovare in un lavoro d'arte ». Al punto 1 quindi del suo programma eversivo, Marinetti proclama il *disprezzo del pubblico*, facendosi premura di delineare con puntigliosità la fisionomia del pubblico in questione, il buon borghese tutto rispetto della forma e che a questa ha demandato ogni capacità di approfondimento critico. Piuttosto che il vano sforzo graduale di trarre dalla mediocrità simili spettatori, egli consiglia la tattica d'urto, della non compiacenza spinta al limite del disprezzo.

Tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello e nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi *cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita.*

Ad autori e ad attori quale dogma principale della loro nuova pratica artistica, Marinetti insegna la *voluttà d'esser fischiati*, personalmente sperimentata alla prima italiana della *Donna è mobile*, e che diviene titolo emblematico del manifesto ripubblicato nel '15 in *Guerra sola igiene del mondo.*

Questo è infatti il nodo centrale del programma, da cui

[3] Simile polemica contro gli interessi commerciali in campo artistico con il conseguente *disprezzo dei facili successi*, è presente nel contemporaneo *Manifesto dei musicisti.*

discendono come corollari gli altri punti: l'*orrore del successo immediato*, e la ricerca di un'*assoluta originalità novatrice* invece del rimasticamento di temi usurati e banali. Marinetti colpisce con precisione i capisaldi del repertorio corrente, dalle commedie *boulevardières* di intrigo amoroso e d'adulterio, al preintimismo di certi lacrimevoli drammi veristi, ai drammoni storici nati sulla scia dannunziana.[4] Al punto 7 finalmente, ribadendo la sua opposizione all'arte drammatica naturalista, cioè « fotografia psicologica » della società borghese, propone come alternativa la tendenza ad una *sintesi della vita nelle sue linee piú tipiche* da realizzarsi escludendo le forme prosodiche regolari e servendosi piuttosto del *verso libero* anche per i testi teatrali.

Mentre il richiamo alle teorie letterarie contemporanee del versoliberismo rimarrà suggerimento senza seguito, con la tendenza alla sintesi viene qui anticipato il cardine della successiva produzione teatrale futurista. In realtà, teorizzato in poesia sino dal 1905, il verso libero stava per essere soppiantato dal suo esito estremo, *le parole in libertà*, codificate da Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura* del 1912 come « ali spiegate dell'immaginazione, sintesi analogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali ».[5] Ponendo in parallelo quindi, l'esperienza futurista letteraria e quella teatrale, accomunate dall'esigenza di esprimere in sintesi veloce la vita moderna, si può anticipare che la tecnica analogica adottata in letteratura per rendere il « seguito ininterrotto di immagini », avrà il suo corrispondente espressivo nel linguaggio teatrale non sul piano testuale, come potrebbe far pensare il suggerimento del 1911, quanto piú opportunamente all'interno delle strutture formali visive proprie del teatro, e mutuate dalle arti figurative come, ad esempio, la tecnica della simultaneità. La tensione costante del futurismo verso un linguaggio di immagini, infatti, che si tra-

[4] Proprio del 1911 è il grande successo di *Addio, giovinezza!*, precipitato patetico dei buoni valori salvaguardati dal dramma d'interno borghese. Sull'altro versante, dell'evasione mitologico-storica, rimane campione memorabile *La cena delle beffe* benelliana, che è del 1909.

[5] Cfr. *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in *op. cit.*, p. 47. Da Lucini, Marinetti accolse nella rivista « Poesia » il programma del « verso libero », che divenne il *leit-motiv* della battaglia futurista fino alla pubblicazione dell'antologia *Poeti futuristi* nel 1912. Essa conteneva già il *Manifesto tecnico*, cioè l'elaborazione teorica del paroliberismo che avrebbe soppiantato il verso libero.

durrà nella sperimentazione poetico-visiva delle « tavole parolibere » del 1915, avrebbe dovuto trovare nel mezzo teatrale come linguaggio di immagini in movimento (balletto, pantomima), e ancor più nel nuovo mezzo cinematografico, « scrittura del movimento », il suo approdo ideale.[6]

Ma ritornando al *Manifesto dei Drammaturghi*, in rapporto ai suggerimenti innovatori di carattere testuale, subito Marinetti mostra di avere presente la completa realtà del teatro spostando l'obiettivo nell'area della messinscena, sugli attori necessari alla nuova drammaturgia. Strappati anch'essi alla « dominazione del pubblico che li spinge fatalmente a ricercare l'effetto facile, allontanandoli da qualsiasi ricerca profonda », Marinetti li vuole sottoposti piuttosto alla guida e all'autorità di un'unica mente direttiva, e non sa proporre altri che, utopisticamente, l'autore. Avvertendo l'esigenza di un coordinamento della rappresentazione che si sostituisca al pressappochismo o alle libere facoltà dell'« animale di palcoscenico », egli mostra qui la consapevolezza di un rinnovamento teatrale che sia oltre che drammaturgico, anche scenico, e postula perciò, fra i primi in Italia, una riforma delle strutture e del costume teatrali, pur non essendo in grado di proporre o di iniziare a proporre una concreta soluzione.

Mentre in altri paesi europei già questo problema era stato affrontato, con l'esito di ipotizzare la nuova figura del regista quale responsabile artistico dello spettacolo, in Italia si era ancora lontani da un simile approdo. Né Marinetti e i futuristi seppero andare oltre la coscienza della necessità di nuovi interpreti per un nuovo teatro; problema che rimase inesorabilmente eluso, segnando una delle grosse carenze nel contributo del futurismo italiano al teatro, e danneggiando lo stesso repertorio futurista, tecnicamente difficile, che risulterà mortificato dalla recitazione enfatica dell'epoca.[7]

Del resto la pratica spettacolare delle serate, esorbitante da una linea propriamente drammatica, e affidata a specie di autori-attori improvvisatori, piú vicini al teatro di varietà,

[6] Cfr. M. VERDONE, *Che cosa è il Futurismo*, cit., pp. 54-59.

[7] Cfr. G. ANTONUCCI, *Marinetti e il « Manifesto dei Drammaturghi futuristi »*, in « Studium », novembre-dicembre 1968, e dello stesso autore, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Ediz. « Studium », 1974, p. 23: Gordon Craig già nel 1905 aveva prospettato il ruolo del « regista », dichiarando che l'autore avrebbe potuto sostituirlo solo a condizione che avesse praticato e studiato « il mestiere dell'attore, dello scenografo, del costumista, dell'elettricista e del danzatore ».

non poteva fornire alcuno spunto a questo proposito, e rifluí nel *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* nella teorizzazione dello scontro autore-attore/pubblico (*la voluttà d'esser fischiati*) quale elemento discriminante innovatore.[8]

La divaricazione fra momento dell'elaborazione teorica e momento della esperienza pratica esistente all'epoca del *Manifesto dei Drammaturghi* trova invece, a due anni di distanza, la sua sutura nel fondamentale scritto di Marinetti sul *Teatro di Varietà*, in cui la consolidata esperienza delle serate trova la propria codificazione in una forma di teatro alternativa a quello ufficiale. Superato ogni problema di messinscena, rimandandolo alla tecnica già esistente di un genere spettacolare considerato minore, Marinetti dà con questo manifesto il suo contributo teorico piú importante al teatro europeo del Novecento. Lo stesso D'Amico lo riconosceva

> forse il migliore, quanto a sugo, di tutti gli altri [...] avessero saputo trarne profitto gli amici di Marinetti, o anche quei sedicenti teatrini d'avanguardia, d'eccezione, ecc., pullulati come funghi [...] alcuni anni fa: v'avrebbero trovato la loro vera ragion d'esistere.[9]

Cosí scrivendo nel 1932, D'Amico ci fornisce un giudizio sottoscrivibile, quando si consideri che questo programma, pubblicato la prima volta su « Lacerba » il 1° ottobre 1913,[10] se messo in pratica fino in fondo, avrebbe potuto condurre a una vera rivoluzione scenica del teatro italiano.

Il manifesto, o meglio la dichiarazione futurista sul teatro di Varietà, inizia facendo di nuovo il punto sulla situazione scenica contemporanea, in breve sintetizzata nelle sue linee portanti: « ricostruzione storica » o « riproduzione fotografica della vita quotidiana ». Confermato il suo profondo schifo per questo tipo di teatro, Marinetti invita invece a frequentare « assiduamente il Teatro di Varietà (Music-hall; caffè concerto

[8] Durante le prime serate futuriste a Trieste, Marinetti aveva concluso le sue esibizioni: « noi vogliamo piacere soltanto al nostro grande ideale futurista, e al pubblico ostile non domandiamo che di essere fischiati! » (*Discorso ai Triestini*, in F.T. MARINETTI, *op. cit.*, p. 214).

[9] S. D'AMICO, *op. cit.*, pp. 240-241.

[10] Per il testo cfr. parte seconda: *Documenti*. Il manifesto fu ripubblicato sul « Daily Mail » di Londra il 21 novembre 1913 con il titolo *The Meaning of the Music-Hall*, edizione spesso indicata come la prima. E ancora tradotto in inglese, apparve sulla rivista di Gordon Craig « The Mask », nel gennaio 1914.

o circo equestre), che offre oggi l'unico spettacolo teatrale degno d'uno spirito veramente futurista ».[11] Subito esaurita la parte critica, tutto lo scritto verte sull'esaltazione del Varietà, perché spettacolo dai ritmi veloci, basato sull'improvvisazione e lo stupore, il divertimento gratuito e la collaborazione del pubblico che « non vi rimane statico come uno stupido *voyeur* »; genere teatrale multiforme ed eterogeneo, « naturalmente antiaccademico, primitivo e ingenuo », che con la sua carica ironica uccide il « Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscolo », collaborando cosí con la distruzione futurista.

Molti dunque i punti di contatto con le contemporanee serate, evento spettacolare vario e all'improvviso e che richiedeva appunto le « beccate » del pubblico. Operando infatti una specie di contaminazione con le serate, Marinetti attribuisce al Varietà doti didattiche e credenziali ideologiche proprie dell'intervento teatrale futurista:

9. Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva pel maschio, poiché esalta il suo istinto rapace [...].

10. Il Teatro di Varietà è una scuola d'eroismo pei differenti records di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmosfera del pericolo. [...]

12. Il Teatro di Varietà è la sola scuola che si possa consigliare agli adolescenti e ai giovani d'ingegno, perché spiega in modo incisivo e rapido i problemi piú astrusi e gli avvenimenti politici piú complicati. [...]

13. Il Teatro di Varietà deprezza sistematicamente l'amore ideale e la sua ossessione romantica [...].

Sono queste le parti caduche in un manifesto che anticipa per il resto in pieno, sia il posteriore teatro futurista, sia il teatro d'avanguardia di questo scorcio di secolo. Trovano infatti nel Varietà la loro pratica esemplificazione, l'azione sintetica (paragrafo 5/12 e 15, e paragrafo 4 della seconda parte), il dinamismo di forma e di colore e il movimento simultaneo (paragrafo 7), l'alogicità e l'inverosimiglianza chiaramente teorizzate al punto 16, con la distruzione di « tutte le nostre concezioni di prospettiva, di proporzione, di tempo e di spazio », preannunciate nel manifesto di fondazione. Ma soprat-

[11] Questa frase, che contiene specificate le diverse componenti del Varietà, scomparve nelle pubblicazioni successive alla prima; la riporta in nota Luciano De Maria in F.T. MARINETTI, *op. cit.*, p. 70.

tutto il paragrafo 5, dove Marinetti teorizza il *meraviglioso futurista*, contiene già ben tracciate tutte le linee di sviluppo del teatro successivo: dal « grottesco », al teatro dell'assurdo che spinge « l'intelligenza fino all'orlo della pazzia », dal teatro astratto che trae significato dalla luce e dal suono, alla pantomima, all'uso dell'oggetto analogicamente rapportato all'uomo, alla vera e propria « sintesi » dell'azione narrativa scenica.

Negata la verosimiglianza, canone fondamentale della rappresentazione naturalista,[12] vengon trovati nel Varietà i vettori formali di un diverso spazio scenico e di un nuovo spettacolo, dove caduta ogni barriera palcoscenico-platea, l'azione si espande totalmente a tutto l'ambiente, e trae da se stessa e dal suo accadere nel rapporto interprete-pubblico la sua ragion d'essere: teatro della *fisicofollia*, formula che sintetizza con la fusione dei termini nati in opposizione a *psicologia*, l'essenza di uno spettacolo che si genera dal gesto, dall'energia, dall'azione fisica, in un meccanismo di recupero all'arte dell'accadimento « materiale » e insieme di invenzione visivo-sonora, non sottoposti ad alcun schema di « logica » consequenzialità strutturantesi nella forma « dialogica ».[13]

È qui la presa di coscienza novecentesca dell'autonomia dell'opera d'arte, che trova in sé le proprie regole d'espressione in base a diversi stili e convenzioni, concetto che in area cubofuturista russa si verrà perfezionando nella teoria formalista. Applicato in campo teatrale significa anche la restituzione della loro specificità spettacolare alla materialità della scena e alla fisicità dell'attore. Cosí il teatro di varietà viene esaltato anche perché vi agiscono clowns, prestigiatori, macchiettisti, imitatori e parodisti, giocolieri ed equilibristi, tutti tesi al « massimo della frenesia muscolare » per dare saggio della propria destrezza ed abilità, per offrire « tutti i records raggiunti finora ».

[12] Cfr. R. CHITI, *op. cit.*, p. 10: « Cos'è questa branca di *anormali* che va a teatro per vigilare la piú o meno verosimiglianza della rappresentazione? Ogni deficiente sa distinguere questa gretta verosimiglianza, a cui s'appiglia per giudicare con superiorità ».

[13] Nella contemporanea teorizzazione delle parole in libertà, Marinetti intimava di « *Distruggere nella letteratura l'io*, cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente piú interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura e sostituirlo colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione » (*Manifesto tecnico della letteratura*, cit., p. 44).

Il secondo manifesto marinettiano sul teatro si iscrive a pieno nella tradizione dell'avanguardia teatrale europea, dove le forme popolari della Commedia dell'Arte, del circo e del baraccone, i cui modi contaminandosi al *café-chantant* rifluiscono nel varietà e nel cabaret, divengono i modelli dello spettacolo nuovo e di tutta la pratica teatrale d'avanguardia da Meyerhold a Brecht.[14] Proprio in uno scritto del 1912-13, Meyerhold esalta contro il « letteratume dei teatri seri » i principi del teatro di piazza, del baraccone, relegati nei moderni *cabarets* francesi, negli *Ueberbrettl* tedeschi, e nei *variétés* di tutto il mondo, cioè la chiarezza, l'essenzialità, il comico e la satira, in una parola il *grottesco*, nominato anche da Marinetti.[15] Ma mentre Meyerhold, procedendo sulla via della sua stilizzazione formale di questo principio, entra subito, parlando di « inverosimiglianza convenzionale », nel merito del rinnovamento della tecnica di messinscena, attuato poi secondo canoni recitativi e scenografici precisi (biomeccanica e costruttivismo), i futuristi italiani rimangono piú che altro allo stadio di precursori teorici: tranne le importanti ma collaterali esperienze di scenotecnica e di balletto-pantomima compiute da Depero e da Prampolini, essi vedranno realizzarsi in altri i propri spunti innovativi, nel teatro russo postrivoluzionario, nel teatro del Bauhaus, in Piscator.[16]

[14] Cfr. F. ANGELINI, *Il teatro del Novecento. Dal grottesco a Dario Fo*, in *La letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IX, t. I, Bari, Laterza, 1976, pp. 462 e sgg. Il teatro di Varietà si era diffuso largamente in Italia all'inizio del secolo, conglobando in sé i modi dei *café-chantants* francesi e le forme popolari del teatro di fiera e dei « baracconi », diffusi soprattutto in area napoletana (ma famosa fu a Roma Piazza Guglielmo Pepe, ritrovo di guitti e padiglioni delle meraviglie, dove si esibí diciassettenne Ettore Petrolini). Nasceva quindi dall'incontro del piú antico filone del teatro popolare di saltimbanchi con il *café-chantant*, frequentato e lanciato nell'ambiente intellettuale e dell'alta borghesia.

[15] Cfr. V. MEYERHOLD, *Il baraccone*, in *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1975², pp. 120-126. Nel suo scritto Meyerhold cita il *Manifesto dei Superpalcoscenici*, pubblicato da Ernst von Wolzogen nel 1902, come esempio di « apologia dei principi del baraccone ». Ricordando un incontro diretto tra Meyerhold e Marinetti nell'estate 1913, Giovanni Lista ipotizza che il manifesto di Wolzogen, conosciuto tramite il regista russo, possa essere, date le molte affinità, una fonte diretta per lo scritto marinettiano (cfr. G. LISTA, *op. cit.*, pp. X-XI).

[16] Cfr. A.M. RIPELLINO, *op. cit.*, pp. 141 e sgg.: « Non è difficile accorgersi che gli esperimenti dell'avanguardia russa dopo la rivoluzione misero in atto le teorie enunciate da Marinetti nel manifesto

Anche in Italia, in questo stesso volgere di anni, saranno altri a dare un piú incisivo rinnovamento drammaturgico, pur su loro impulso; e lo faranno piegando in senso parodico e critico, per erodere dall'interno gli schemi-valori portanti del dramma naturalista, con amara ironia, l'invito al comico o, meglio, al « grottesco esaltante », formulato da Marinetti, e che Palazzeschi registrava magistralmente nel suo *Controdolore*. Ma andando oltre « la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo » — il riso cioè, prima strumentalizzato come provocazione, poi presentato come nuovo valore, recupero vitalistico di energia — Palazzeschi gli affianca il « riso piú profondo del pianto », quello capace di combattere « un'educazione falsa e sbagliata, il rispetto umano, la compostezza, la linea, la bellezza, la giovinezza, la ricchezza, la pulizia, la libertà! », per approfondire queste cose e trovare in esse « la loro ultima sostanza, il vero ».[17] È soprattutto in questa concezione palazzeschiana del riso come « sentimento del contrario », affiancabile cioè all'« umorismo » pirandelliano, che si può parlare di anticipazione della corrente teatrale del « grottesco »: autori come l'ex futurista Cavacchioli, Chiarelli, Rosso di San Secondo, Bontempelli, Antonelli, e in primo luogo Pirandello (assimilabile nei suoi inizi ai grotteschi), che a cominciare dal 1914-15 scuoteranno il teatro italiano. Essi hanno in comune con i futuristi la consapevole opposizione al dramma borghese e la sperimentazione di una nuova drammaturgia in polemica con la precedente, che susciti una reazione negli spettatori, molla per un risveglio delle loro facoltà critiche. « Colpire il pubblico, dunque, per farlo pensare e insieme sottolineare costantemente il distacco del teatro dalla realtà, mettendo sempre l'accento sulla rappresentazione come finzione, voluta e da accettare come ta-

del 21 novembre 1913 sul teatro da caffè concerto e in quello dell'11 gennaio 1915 sul teatro sintetico. [...] Il primo a lanciare l'idea che il manifesto di Marinetti sul caffè concerto dovesse assumersi a fondamento del teatro rivoluzionario fu Jurij Annenkov ». Nel suo Teatro Proletario, Piscator usa le indicazioni fornite dalle avanguardie ai fini di una comunicazione teatrale di tipo « politico »: si veda per esempio l'uso del cinema in teatro che viene suggerito al punto 4 del *Teatro di Varietà* (cfr. M. CASTRI, *Per un teatro politico*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 76-77).

[17] L'unico manifesto futurista palazzeschiano apparve su « Lacerba » in data 29 dicembre 1913 (sta in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 128-138). Per il comico futurista cfr. G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 91-93.

le »:[18] la finzione consapevole di Pirandello che trova corpo nei suoi personaggi.

Le intuizioni formali avanguardistiche dei futuristi trovano spesso in questo gruppo d'autori la migliore attuazione drammaturgica, applicate a una visione critica del reale da cui esce distrutta ogni sicurezza. Alla crisi di valori della tradizione borghese, che trovava sulla scena la sua « verità » confortante e a cui il futurismo rispondeva con i nuovi sublimi di derivazione irrazionalistico-vitalista, i grotteschi e Pirandello rispondono con un esercizio artistico che alla verosimiglianza mistificante non può che opporre il rispecchiamento critico, attuato attraverso la ripresa delle medesime tematiche borghesi (tipico il triangolo dell'adulterio ricordato anche da Marinetti nel manifesto del 1911), ma svuotate e quindi ribaltate in forma di paradosso attraverso la deformazione umoristica, senza che possa salvarsi all'interno di quella società alcuna alternativa esistenziale. L'opposizione al repertorio drammatico corrente, proclamata dai futuristi in termini inequivocabili per dare la propria preferenza a forme spettacolari diverse, si ricollega dunque a un'inquietudine culturale generale, culminante per il teatro, negli anni intorno alla guerra, nei suoi frutti migliori.

Il *Teatro di Varietà* marinettiano comunque, ne costituisce la presa di coscienza piú netta e oltranzisticamente atteggiata con il suo sfociare in un *teatro dello stupore, del record e della fisicofollia*; rimane inoltre punto centrale costante del programma teatrale futurista, sia avvalorando retrospettivamente in senso di maturazione spettacolare le precedenti serate, sia riflettendosi sulla successiva nascita delle « sintesi », brevissimi interventi drammaturgici sulla misura appunto degli *sketches*. Ed infatti nella pubblicistica futurista, a cominciare da un'anticipazione luciniana, spesso ritorna la lode del *café-chantant* e del varietà: nel Palazzeschi del *Controdolore*, e nel manifesto letterario marinettiano *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), simbolo qui del « completo rinnovamento della sensibilità umana » insieme con il cinematografo, e ancora ne *La pittura dei suoni, rumori e odori* di Carrà (11 agosto 1913), ricordato accanto agli altri simboli decadenti-futuristi della vita moderna: postriboli, stazioni ferroviarie, porti, officine,

[18] Cfr. C. TERZI, *Le poetiche del grottesco*, in AA.VV., *L'idea del teatro e la crisi del naturalismo*, Bologna, Calderini, 1971, p. 64.

garages, ecc.[19] Ma proprio in sede di sistemazione teorica teatrale, Bruno Corra, uno dei creatori del repertorio sintetico futurista, scriverà ancora nel 1920:

L'unico modo di strappare alla Francia il suo primato artistico e letterario è di creare un'arte italiana prevalentemente gioconda, veloce, multicolore, sorprendente, esilarante. Non dobbiamo per questo imitare per esempio i *vaudevilles* parigini [...]. Bisogna invece sviluppare, deformare, accozzare e universalizzare gli originalissimi umorismi delle nostre popolazioni piú spiritose, specialmente toscane e napoletane. Noi abbiamo già in Italia, nel caffè-concerto, una sintesi comica della esotica, polifonica, scoppiante, farraginosa, mimica, epidermica vita napoletana.[20]

E vengono portati ad esempio famosi macchiettisti, da Maldacea a Pasquariello a Viviani al « Genio italianissimo » Petrolini, piú di una volta proclamato futurista *ad honorem*.[21]

Ma tornando all'ambito pittorico, è significativa l'anticipazione del Varietà formulata da Umberto Boccioni.

Esaltiamo i *clowns*, gli acrobati e tutto il grottesco e l'imprevisto dei circhi e delle fiere; la grande *réclame* gialla con l'enorme scarpa nera che occupa tutta una facciata, una *qualsiasi necessaria* costruzione in ferro; i giocattoli; le danze; il ritmo ingenuo, commovente ed esaltante della canzonetta anonima e del *café-chantant*; il ritmo ferrato delle officine. Esaltiamo il vocio, la matematica distribuzione del lavoro nei laboratori, i fischi dei treni, la confusione delle stazioni, l'ansia! la rapidità! la precisione! [22]

Dove appare chiaro come la formula ibrida del Varietà, assurta ad immagine-simbolo di una fittizia *belle époque* per la sua stessa natura, sia stata recuperata dai futuristi anche in senso modernolatrico, insieme con gli altri miti borghesi del progresso industriale. Ricondotta cioè nell'alveo della loro restaurazione di mistificanti sublimi. Non è un caso infatti, che il *Teatro di Varietà* marinettiano termini con un fuoco pirotecnico di parole in libertà che cantano la nuova bellezza

[19] Cfr. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., p. 100 e p. 127.
[20] B. CORRA, *op. cit.*, p. 187.
[21] In un articolo su « L'Italia. futurista » del 1919, Marinetti osannava l'arte di Petrolini, tentandone una spiegazione in chiave futurista. (Sta in « Sipario », cit.). Petrolini fu fra l'altro interprete del Teatro Sintetico, in alcuni suoi spettacoli: cfr. G. ANTONUCCI, *Lo spettacolo futurista in Italia*, cit., pp. 49-52.
[22] U. BOCCIONI, *Estetica e arte futurista*, Milano, Casa Ed. « Il Balcone », 1946, p. 38.

« elettrica » delle moderne città, con i loro rumori sferraglianti, sirene, *réclames* luminose gigantesche, vero e proprio bombardamento di sollecitazioni visivo-sonore.

In questi primi anni del movimento Marinetti fu molto vicino anche alle ricerche del gruppo dei pittori, cui concordemente vengono riconosciuti i risultati espressivi migliori e la piú compiuta attuazione pratico-teorica dei dettami sperimentali futuristi, soprattutto per personalità come Boccioni. Ed è indubbio che le ricerche teatrali, orientate di per sé in senso visivo, abbiano risentito di determinanti influenze sul versante delle arti figurative: le concezioni di dinamismo e simultaneità, cardini del teatro sintetico, maturano in quest'ambito;[23] d'altra parte, la stessa pittura e scultura d'ambiente, che intendono « far vivere lo spettatore al centro del quadro » cosí da non farlo assistere, ma partecipare, all'azione artistica, contenevano i presupposti di un intervento al limite spettacolare.[24]

È quasi logica conseguenza quindi, che proprio in occasione dell'esposizione di pittura futurista alla Galleria Sprovieri a Roma, nella primavera 1914, si abbiano alcune esibizioni spettacolari *sui generis*: straordinari « pomeriggi futuristi », come li ricorda Cangiullo. Le modalità iniziali non differivano molto da quelle delle serate, trattandosi di declamazioni di testi futuristi in uno spazio pubblico; ma l'ambientazione stessa e la maturazione teorica testimoniata dal *Tèatro di Varietà* ne fecero degli eventi esteticamente e teatralmente piú elaborati, in consonanza anche con la parallela evoluzione delle teorie futuriste sia nel campo della pittura che della letteratura e della musica. Vi si faceva infatti uso di un certo apparato scenografico, di specifici costumi e di effetti sonori speciali; siamo insomma, con questi interventi, all'episodio sperimentale di passaggio dal momento propagandistico

[23] Il dinamismo, cioè il senso del movimento da trasmettere attraverso il dipinto, la cui sperimentazione è testimoniata nei tre famosi quadri di Balla del 1912 (*Dinamismo di un cane al guinzaglio, Bambina che corre sul balcone, La mano del violinista*), viene teorizzato nel manifesto *La pittura futurista*, dell'11 aprile 1910. Il concetto della « simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte » compare per la prima volta nella *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, [...] ecc.*, del febbraio 1912 (cfr. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., p. 61).

[24] È un concetto espresso in ambedue i citati scritti teorici, oltre che nel manifesto *La scultura futurista* (11 aprile 1912) di Boccioni (*ivi*, pp. 66-73).

del far spettacolo al momento di piú grande inventività contrassegnato teoricamente dal *Teatro di Varietà*, e che si convoglierà tutto in sede drammaturgica con il Teatro Sintetico, ma fortunatamente anche nelle realizzazioni degli scenotecnici futuristi.

Nel manifesto sulla *Declamazione dinamica e sinottica*, datato 11 marzo 1916 ma in realtà scritto due anni prima, Marinetti ricorda che il primo saggio oratorio di tal genere ebbe luogo il 29 marzo 1914 nella sala della Permanente romana in via del Tritone, appunto la galleria diretta da Giovanni Sprovieri, che accoglieva un centinaio di quadri di Boccioni, Balla, Severini, Carrà, Soffici, Russolo. Dopo aver spiegato la nuova arte, sul fondale dipinto apposta da Balla, illuminato come tutto l'ambiente da un'uniforme luce rossastra, Marinetti aveva declamato *Piedigrotta*, « parole in libertà » di Francesco Cangiullo, ispirate all'omonima festa partenopea che anche i macchiettisti Raffaele Viviani e Giovanni Capurro erano soliti imitare sulla scena. L'autore stesso coadiuvava il declamatore, accompagnandolo di tanto in tanto al pianoforte, mentre una *troupe* di nani costituita da Sprovieri, Balla, Radiante, Depero e Sironi, agghindati con fantastici copricapo, si produceva in creazioni onomatopeiche di sostegno, servendosi di tipici strumenti napoletani: la tofa, il putipú, il triccabballacche, lo scetavaiasse, piú un originale « fischiatore » futurista, inventato da Russolo. Concludeva un coro finale a sei voci.[25]

Il critico del « Giornale d'Italia » cosí descriveva l'avvenimento:

> [...] la caotica orchestra di suoni, di colori, di forme, di odori, di sapori, di contatti, di convulsioni di riso, di gioia esplodente e ribollente e lapillante e fiammeggiante cresce, cresce, cresce, mentre ad ora ad ora le signorine Tofa, Putipú, Triccaballacche, Scetavajasse [...] danno, per mezzo dei loro suoni, le sensazioni vive della [...] assordante festa di Piedigrotta.[26]

[25] Per *La declamazione dinamica e sinottica*, cfr. parte seconda: *Documenti*. Marinetti vi descrive accuratamente gli strumenti napoletani, a ciascuno dei quali abbina un colore; per questo affiancamento suono-colore si confronti, rimanendo nel solo ambito futurista, il citato manifesto di Carrà *La pittura dei suoni, rumori e odori*, che teorizzando la « pittura totale » la quale « esige una cooperazione attiva di tutti i sensi », si muove in direzione nettamente spettacolare. Ma da non dimenticare è la realizzazione scenica di Balla nel 1917, per *Feu d'artifice* di Stravinskij.

[26] P. SGABELLONI, in « Il giornale d'Italia », 31 marzo 1914; (sta in

Il testo poetico veniva quindi trasmesso al pubblico non tramite la semplice lettura, ma piuttosto recitato e messo in azione: in virtú delle nuove esigenze dinamico-espressive richieste dal paroliberismo, l'oratoria si espande a divenire resa scenica e teatro. Nel suo manifesto Marinetti chiarisce punto per punto le risorse del declamatore futurista, che deve agire con tutto il corpo e non come « un burattino affacciato a un teatrino di fiera », spostandosi se necessario per i diversi punti della sala.[27] La sua « gesticolazione geometrica » deve sapere esprimere il dinamismo delle « parole in libertà »: come l'« immaginazione senza fili », cioè « la libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici e senza alcuna punteggiatura », deve introdurre nell'essenza della materia con l'animalizzare, vegetalizzare. mineralizzare, elettrificare o liquefare lo stile, invece di umanizzare la natura con l'ossessione dell'io romantico e letterario.[28] cosí il declamatore deve metallizzare, liquefare, ecc. la voce, « fondendola colle vibrazioni stesse della materia, espresse dalle parole in libertà ». Il suo vestito inoltre sarà un abito anonimo, la sua faccia completamente disumanizzata come la voce.

Marinetti giunge per questa via a ipotizzare un interprete che ha molto dell'uomo artificiale, il « tipo meccanico », teorizzato già nell'*Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, e che sfocerà nell'« essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante » progettato da Balla e Depero nella *Ricostruzione futurista dell'universo*.[29] In teatro queste idee si tradurranno fra l'altro negli automi dei balletti meccanici di Depero, nell'aspirazione cioè a un interprete-marionetta, comune a tutto quel filone del teatro novecentesco di discendenza simbolista, che nella ricerca registica ha privilegiato il momento scenico-visivo al teatro di autore e di parola: da

G. ANTONUCCI, *Cronache del Teatro Futurista*, cit., p. 68). Una descrizione dello spettacolo compare anche in B. CORRA, *op. cit.*, pp. 191-192 e in F. CANGIULLO, *Le serate futuriste*, cit., pp. 112-113.

[27] Nello stesso manifesto Marinetti ricorda che nella sua seconda declamazione dinamica e sinottica, quella di *Zang Tumb Tumb* alla Doré Gallery di Londra il 28 aprile 1914, egli si spostava in tre punti della sala dove erano delle lavagne su cui disegnare rapidamente « tavole sinottiche » di valori lirici.

[28] Cfr. *Distruzione della sintassi*, cit., pp. 105 e sgg.

[29] Cfr. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 39-40 e p. 175. (*L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, datato maggio 1910, apparve in *Guerra sola igiene del mondo*, cit.).

Gordon Craig al teatro del Bauhaus, dirimpetto a Stanislavskij.

Il teatro futurista maturato fino a questo stadio avrà il suo esito ideale nel teatro pantomimico, in una ricerca espressiva legata strettamente al campo scenografico, come dimostrano gli importanti risultati di Prampolini; invece, per contingenze storico-culturali il successivo Teatro Sintetico, punto d'arrivo del rinnovamento teatrale della schiera letteraria futurista, ebbe sí anche un settore cosiddetto astratto, di pura resa scenografica, ma rimase condizionato dalla necessità prima di rispondere a un teatro di parola come quello allora imperante sulle scene, alle cui strutture tradizionali dovette assoggettarsi pur di entrare in contatto con il maggior numero possibile di spettatori.

Quel coinvolgimento attivo del pubblico, fondamentalmente assente nell'arena antagonistica dei grandi teatri, si registrò invece nello spazio nuovo che i futuristi poterono creare in base ai propri principi estetici alla Galleria Sprovieri, dove accorse numerosissimo il pubblico dei sostenitori — malgrado i prezzi raddoppiati, nota l'articolista di « Lacerba » —, freneticamente plaudente e che del tutto rispose al giuoco spettacolare dei futuristi, accompagnandolo con i gesti e con la voce.[30] È già il clima elitario del cabaret e del teatro d'avanguardia in genere.

A conclusione di *Piedigrotta*, replicato ancora il 5 aprile, intorno a un pianoforte scordato Marinetti, Cangiullo e Balla si esibirono di nuovo, improvvisando la *Discussione di due critici sudanesi sul futurismo*. Balla strimpellava la chitarra. Oltre al complemento visivo, era fondamentale per la resa onomatopeica delle parole in libertà sia l'uso di piú voci umane, sia quello di strumenti musicali o comunque atti al suono: martelli, trombe d'automobili, tamburi, seghe, campanelli elettrici, ecc. Proprio dall'onomatopea della vita moderna era nata infatti una nuova forma di musica futurista, teorizzata dal pittore Luigi Russolo nel 1913 nel manifesto *L'Arte dei rumori*, e messa in pratica dallo stesso e da Ugo Piatti con l'invenzione degli Intonarumori.[31]

[30] Cfr. Anonimo, in « Lacerba », 1° aprile 1914, sta in G. ANTONUCCI, *op. cit.*, p. 69.

[31] *L'Arte dei rumori* porta la data 11 marzo 1913, sta in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 91-99. Per una precisa descrizione degli Intonarumori, cfr. M. KIRBY, *op. cit.*, pp. 33-40, e S. PROKOFIEV, *Gli strumenti musicali dei futuristi* (1915), in C.G. DE MICHELIS, *Il futurismo italiano in Russia*, Bari, De Donato, 1973,

Nel suo manifesto, Russolo riporta a esemplificazione dell'orchestra costituita da una moderna battaglia, le parole in libertà di Marinetti sull'assedio di Adrianopoli. Il brano, riferentesi al primo conflitto balcanico di cui Marinetti fu corrispondente, fece poi parte dell'opera *Zang Tumb Tumb* declamata dall'autore, anche il 19 marzo 1914, alla Galleria Sprovieri di Roma.[32] Sempre in questo periodo, la sala fu ancora teatro di una divertente *performance* futurista; non poggiando sulla declamazione di nessun testo, essa nasceva subito come azione spettacolare autonoma. Prendendo spunto forse da un brano del *Controdolore* e senza dubbio attuando gli « abissi di ridicolo » consigliati nel *Teatro di Varietà*, i futuristi inscenarono *I funerali del filosofo passatista*, naturalmente crociano, « morto di crepacuore sotto gli schiaffi del futurismo ».

Il poeta Radiante e il pittore Depero, con la testa nascosta dentro enormi tubi neri forati al posto degli occhi e del naso, portavano sulle spalle la testa del filosofo, creta scolpita a schiaffi da Cangiullo, puntellata da un volume tarlato e completata da due braccia di corda con mani di carta. Il pittore Balla, camuffato da scaccino, impugnava un lungo pennello a guisa di torcia, col quale percuoteva di tanto in tanto un campanaccio da vacca salmodiando con voce nasale: *nieeet-nieeeeeet, nieeet-nieeeeeet-nieeet-nieeeeeet.* L'autore, il poeta Cangiullo, eseguiva al pianoforte una straziante marcia funebre.[33]

Marinetti pronunziò poi l'orazione funebre, invitando i presenti a vincere il « tanfo di putredine » proveniente dal giallo-verdognolo cranio con il fumo di sigarette: il fumo e l'atto del fumare divengono cosí parte del gioco spettacolare.[34]

È soprattutto, quindi, in queste piccole sale d'esposizione che i futuristi, in armonia con le proprie teorie pittoriche e letterarie che portano il « propagarsi della funzione artistico-

pp. 153-155. La prima esibizione pubblica degli Intonarumori si ebbe nell'agosto 1913, alla Casa Rossa di Marinetti in Corso Venezia a Milano, alla presenza di Stravinskij, Prokofiev, Djàgilev (cfr. F. CANGIULLO, *op. cit.*, pp. 245-251).

[32] F.T. MARINETTI, *Zang Tumb Tumb*, Milano, Edizioni di « Poesia », 1914 (sta in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 559-699).

[33] Anonimo, in « Lacerba », 1° maggio 1914, sta in G. ANTONUCCI, *op. cit.*, p. 73. La rappresentazione non fu l'ultima di tal genere: Cangiullo ricorda la *Serata in onore di Yvonne*, parole in libertà con accompagnamento di Balla, alla Galleria Sprovieri di Napoli, sempre nel maggio 1914 (*op. cit.*, pp. 112 e sgg.).

[34] Era una messa in pratica del punto 8 del *Teatro di Varietà*.

espressiva dell'opera isolata, ad un intero ambiente », anticipano tutti i successivi fenomeni di sconfinamento e contaminazione dell'opera d'arte, di per sé spettacolari: l'Environment, l'Happening, la Poesia visiva, la Musica concreta.[35] Il successivo sviluppo del teatro futurista in sede drammaturgica vedrà solo in parte convogliati nella codificazione delle sintesi questi impulsi spettacolari; ma ancora all'inizio degli anni Venti, episodi nati in area di influenza futurista specialmente pittorica, come il cabaret « La Bottega del Diavolo » fondato a Roma da Gino Gori, ne testimoniano il permanere nelle linee originarie.[36]

[35] Cfr. M. CALVESI, *op. cit.*, p. 48.

[36] Cfr. M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit., pp. 274-275. La trasformazione « scenica » degli interni del cabaret fu opera del pittore Depero: cfr. B. PASSAMANI, *Depero e la scena*, Torino, Martano, 1970, pp. 49-50.

CAPITOLO IV

IL TEATRO SINTETICO

Il manifesto del *Teatro futurista sintetico*, firmato da F.T. Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra, fu pubblicato nel 1915 come introduzione della raccolta omonima di trentasei composizioni drammatiche futuriste, definite appunto « sintesi ». Ne erano autori, accanto ai firmatari del testo teorico, numerosi scrittori del movimento (Arnaldo Ginanni Corradini, Remo Chiti, Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Francesco Cangiullo, Luciano Folgore, Decio Cinti) oltre al pittore Boccioni e al musicista Balilla Pratella. Sede fino ad allora delle azioni comunitarie propagandistiche dei futuristi, il teatro raccolse anche nel momento di attuazione drammaturgica il contributo di quasi tutti, per i suoi stessi caratteri di interdisciplinarità.[1]

Il manifesto, che conteneva già nel titolo una precisa aggettivazione qualificante del nuovo genere di teatro — *atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico, irreale* — portava due date, 11 gennaio-18 febbraio 1915, segno di una meditata compilazione su elementi derivati dall'esperienza pratica. A partire infatti dall'inizio di febbraio, la compagnia di Ettore Berti stava portando in *tournée* per l'Italia undici sintesi futuriste; ma bisogna risalire ancora prima, al 1913, per trovare i primi episodi che preludono alla nascita del Teatro Sintetico. A quest'anno risale uno dei primi esempi del genere, cioè la composizione in quattro battute e una didascalia di

[1] Cfr. *Teatro futurista sintetico*, vol. I, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1915. Una delle assenze piú strane nella drammaturgia futurista è quella dello scrittore Enrico Cavacchioli, fra i primi aderenti al movimento e il cui spiccato interesse per il teatro doveva manifestarsi in tutta una serie di commedie, a partire dall'*Uccello del paradiso*, che lo fanno rientrare nell'area del « grottesco ». Per il testo del manifesto, si veda parte seconda: *Documenti*.

Balilla Pratella intitolata, come la sua musica, *Contro il grazioso*.[2] Ma nella stessa epoca, i giovanissimi Emilio Settimelli e Bruno Ginanni Corradini (ribattezzato poi da Balla, Bruno Corra) si improvvisarono direttori di una compagnia, che aveva per primi attori Gualtiero Tumiati e Teresa Mariani; loro scopo, tentare la creazione di un *teatro libero italiano* « contro l'affarismo teatrale dominante e soffocatore », proponendo opere di buon livello artistico.[3] La linea era dunque quella del manifesto marinettiano dell'11; e non a caso la scelta cadde sul nuovo dramma di Marinetti *Elettricità*.

Dal debutto palermitano al Politeama Garibaldi il 13 settembre, fino alla già ricordata recita al Dal Verme di Milano nel gennaio 1914, dovunque la critica, scrivendo per dovere di cronaca dello spettacolo, ne registrò l'abituale putiferio delle *soirées* futuriste, che rese quasi impossibile la comprensione del dramma. Benché infatti la Compagnia dei Grandi Spettacoli di Tumiati, che si era conquistata il successo con un repertorio storico benelliano, avesse cercato in apertura di serata un approccio indolore con la platea, grazie a una commedia « passatista » (una farsa granguignolesca), bastava ormai la sola presenza in cartellone dei nomi di Marinetti e dei suoi fedeli a provocare le reazioni violente del pubblico. Spesso, ancor prima del levarsi del sipario e dell'inizio del programma futurista, gli spettatori si scatenavano contro il palcoscenico costringendo Marinetti a sortite difensive degli inermi attori.[4] Si ricreava insomma il clima bellicoso delle serate, che rese per lo piú inascoltata la proposta drammaturgica marinettiana. Un atteggiamento del pubblico questo, che andò via via diminuendo nelle successive rappresentazioni del repertorio sintetico in tempo di guerra, con il crescere dell'interesse e della curiosità determinato dall'inversione di rotta dei futuristi entrati nel terreno della drammaturgia.[5]

Ricavato dal secondo atto di *Poupées électriques*, *Elettricità* rappresenta il punto di passaggio nella produzione marinet-

[2] Cfr. M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, pp. 48 e sgg. Al 1913 risalgono anche le prime sintesi di Ardengo Soffici pubblicate in « Lacerba »: cfr. G. LISTA, *op. cit.*, p. XXIII.

[3] Cfr. R. CHITI, *op. cit.*, p. 13; e la testimonianza di B. CORRA, *Nascita del teatro sintetico*, in « Sipario », cit. (vedi parte seconda: *Documenti*), e *Battaglie*, cit., pp. 113-114.

[4] Cfr. G. ANTONUCCI, *Cronache del Teatro futurista*, cit., pp. 79 e sgg.

[5] Cfr. *ivi*, e M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit., p. 117.

tiana da un tipo di teatro romantico-simbolista, al Teatro Sintetico, nella cui sperimentazione è fra gli avvii. La commedia rispondeva, pur già con un taglio diverso, alla tipologia drammatica borghese dell'adulterio; ma la parte centrale risultava completamente autonoma nel divenire dell'intera vicenda e con elementi di autentica originalità. L'autore vi immagina un colloquio fra due coniugi alla presenza di una coppia loro speculare di fantocci elettrici, perfetti meccanismi semoventi costruiti dal marito ingegnere, e « simboli » di tutto ciò che esiste al di fuori del loro amore, simboli dell'orribile realtà esterna: « dovere, denaro, virtú, vecchiaia, monotonia, noia del cuore, stanchezza della carne, stupidità del sangue, leggi sociali... e che so altro! », impossibili a scacciarsi, « perché sono in noi! », spiega Marinetti per bocca del marito.[6] Enucleando dalla commedia questo secondo atto, egli dà con *Elettricità* il suo primo saggio di « sintesi futurista »,[7] trovando in seno alla propria sperimentazione di drammaturgo lo stimolo a un rinnovamento strutturale che, in armonia anche con le altre teorie artistiche futuriste, darà origine alla nuova forma di repertorio.

Si trattava di « tradurre in termini di teatro le ricerche già in atto nella letteratura e nella pittura futuriste, dinamismo, simultaneismo », ricorda Bruno Corra.[8] Ed in effetti il concetto di sintesi, avanzato già nel programma drammaturgico del 1911, diventa adesso lo strumento espressivo teatrale omologo al meccanismo analogico-visuale del paroliberismo in letteratura, e alla simultaneità e compenetrazione di piani in pittura. Risponde pienamente ai nuovi codici spazio-temporali, contrapposti dai futuristi all'ordinamento logico tradizionale di stampo naturalista, che si traduceva in teatro in una « tec-

[6] Cfr. G. CALENDOLI, *op. cit.*, pp. XX e sgg. Viene qui toccato il tema dello sdoppiamento della personalità, che troverà pieno svolgimento in Pirandello. Ma un simile procedimento espressivo di visualizzazione simbolica si troverà ancora nel Marinetti delle sintesi, per esempio in *Chiaro di luna* (*Teatro di F.T. Marinetti*, cit., vol. II, pp. 397-401).

[7] Cosí fu definito l'atto unico. Il titolo invece fu soggetto a diverse versioni: Bruno Corra lo ricorda come *Le bambole elettriche*; mentre *Elettricità sessuale* fu ribattezzato dall'autore nell'edizione, Milano, Facchi, 1920. Nel 1925 Anton Giulio Bragaglia mise in scena l'opera al Teatro degli Indipendenti con il titolo *Fantocci elettrici* (cfr. G. CALENDOLI, *op. cit.*, e M. VERDONE, *op. cit.*, pp. 136-137).

[8] Cfr. B. CORRA, *Nascita del teatro sintetico*, cit. (parte seconda: *Documenti*).

nica » drammatica precisa, mimetica della « realtà ». Del tutto « autonoma » invece, la sintesi futurista « non somiglierà che a se stessa, pur traendo dalla realtà elementi da combinarsi a capriccio », per la ricreazione appunto di una nuova realtà, stupefacente e originale, che esuli dalle solite coordinate di riferimento. I futuristi ne ricercano delle nuove, in nome di un « completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche », e che ha per elementi essenziali, fra gli altri, la velocità, l'ottimismo aggressivo, l'immaginazione senza fili, la simultaneità, la concisione e la sintesi, come enuncia Marinetti nel manifesto letterario del marzo 1914, affiancandovi però anche elementi d'altro genere: la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo.[9]

Il 1914 è momento culminante del futurismo italiano; rappresenta l'ufficialità raggiunta,[10] ma segna soprattutto la raggiunta chiarezza metodologica nelle varie discipline artistiche, ed insieme l'esaurirsi dell'« eroico » periodo eversivo del movimento avanguardistico, di cui le serate teatrali erano state protagoniste. Il momento di riflusso si verificherà, per ragioni esterne, con la netta cesura determinata dalla guerra mondiale, ma già nel 1914, che vede le polemiche e il distacco dei « lacerbiani », vi è un attestarsi sulle posizioni raggiunte da parte dei futuristi. Sono significativi in proposito scritti come *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* di Settimelli e Corra, sintomatico di una sicura acquisizione della nuova tecnica artistica, e su un altro versante, il manifesto politico marinettiano *In quest'anno futurista*, che porta nel titolo la datazione 1915 ma è in realtà composto nel novembre del '14, in pieno periodo interventista. La linea programmatica del movimento artistico-etico futurista, presentato nella sua essenza di ottimismo ed energia assoluti, vi viene a chiare lettere enunciata:

> [...] molti credono che per esser futuristi basti rivoltarsi contro tutto e contro tutti, prendere a rovescio tutti i principii accettati, contraddirsi sistematicamente ogni giorno, distruggere per distruggere, insomma, e vomitare parolacce. Siamo intraprenditori di demolizioni, ma per ricostruire. Sgombriamo le macerie per poter andare piú avanti.

[9] Cfr. *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914), sta in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 141-142.

[10] Cfr. *Il futurismo italiano*, a cura di I. GHERARDUCCI, cit., p. 18. Nel gennaio di quest'anno avviene fra l'altro il discusso viaggio di Marinetti in Russia, cfr. C.G. DE MICHELIS, *op. cit.*, pp. 29 e sgg.

E piú sotto:

Alcuni spiriti veloci ma antipratici ci rimproverano di non spingere il Futurismo alle sue ultime conclusioni, che sarebbero, secondo loro: isolarsi, non scrivere piú, non dipingere piú, dato il pubblico inintelligente, ecc.[11]

Che è appunto la posizione estrema, di coerenza eversiva contro un sistema di valori irrecuperabile, da cui nel 1916 partirà l'avanguardia dadaista con la sua azione nichilista dissacratrice assoluta, al limite gratuita. Il futurismo riconferma invece la sua scelta per una restaurazione di valori, che sul piano della prassi artistica significa proprio messa a punto ordinata di nuove metodologie. In pittura, con le dichiarazioni e gli esperimenti di Balla e di Depero, si giunge cosí alla « ricreazione integrale » dell'universo attraverso l'arte che è « Presenza, nuovo Oggetto »; e negli stessi tempi, la sintesi rappresenta in teatro la « spettacolarizzazione del vitale » [12] come restituzione in termini disciplinati, « geometrici », dei materiali caotici della vita, e terreno letterario-visivo ideale per la costruzione di un mondo su basi fantastiche. È il « *meraviglioso futurista,* prodotto dal meccanismo moderno » del *Teatro di Varietà,* che prende adesso la via dell'« ultrarealtà » esemplificata nel *Sam Dunn è morto* di Bruno Corra, in uno spostamento verso il magico occulto, operato dai giovani del cosiddetto « secondo futurismo fiorentino », che si riuniranno a partire dal 1916 intorno alla rivista « L'Italia futurista ».[13]

In modo particolare, l'interesse di questo gruppo si concentra nell'area dello spettacolo, sia sul teatro che sul cinema. E proprio qui maturano la sperimentazione e la teorizzazione del Teatro Sintetico, tra la fine del 1914 e l'inizio del '15, nel fervente clima in positivo coincidente con l'interventismo. Alla situazione politica è dedicato per intero il lungo esordio

[11] Sta in *Per conoscere Marinetti e il futurismo,* cit., pp. 154-155. Per il manifesto *Pesi, Misure e prezzi del genio artistico* (11 marzo 1914), cfr. L. SCRIVO, *op. cit.,* pp. 93-96. Esempi di critiche futuriste sono riportate in « Sipario », cit., pp. 22-23.

[12] Cfr. *Ricostruzione futurista dell'universo,* in *Per conoscere Marinetti e il futurismo,* cit., p. 173; e U. ARTIOLI, *op. cit.,* p. 43.

[13] Di « ultrarealtà » parla espressamente Bruno Corra nel suo « romanzo sintetico » del 1914: cfr. edizione Torino, Einaudi, 1970, p. 66, e M. VERDONE, *Nota, ivi,* pp. 73-80. Per il « secondo futurismo fiorentino », successivo al periodo di « Lacerba » e di cui fecero parte Corra, Ginna, Settimelli, Chiti, Carli e Conti, cfr. M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo,* cit.

del manifesto, da ricollegare immediatamente all'attivismo propagandistico che dagli inizi aveva caratterizzato l'azione teatrale dei futuristi. Ma esaurite in questa parte le motivazioni ideologiche, lo scritto investe, nei termini categorici già presenti nel titolo, un discorso che è tutto di tecnica di costruzione del prodotto artistico. Fra le diverse componenti del teatro si punta sul testo drammatico, cioè sul settore operativo di maggiore competenza del gruppo. Ed è significativo che nello stesso anno esca l'intervento teorico del giovane pittore Enrico Prampolini, specificatamente dedicato a *Scenografia e coreografia futurista.*[14]

Rispetto al precedente manifesto sul Varietà, ricchissimo di nuovi stimoli ma dove la proposta alternativa si esauriva negli assunti teorici e praticamente nel rimando ai moduli di un determinato genere spettacolare, il *Teatro futurista sintetico* rappresenta un concreto intervento di risposta nel campo del repertorio. Intervento prima pratico, che teorico.

> Noi abbiamo una invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori, senza tener conto dell'ambiente in cui dovrà essere rappresentato. *La maggior parte dei nostri lavori sono stati scritti in teatro.*

Una frase questa che è stata anche accusata di stonato velleitarismo all'interno di un manifesto dal carattere spiccatamente letterario, dove non vengono dedicati agli altri aspetti spettacolari (scenografia, illuminotecnica, ecc.) che « poveri accenni », e a cui si affianca infatti una produzione drammatica sbilanciata spesso verso la narrativa, per certe didascalie che indicano la non piena padronanza dei mezzi teatrali tecnici ai fini espressivi.[15] Ma una volta constatato che gli sperimentatori in questione sono piú dei letterati che degli uomini di teatro, l'affermazione critica si riconduce alla sua reale portata quando si pensi alla polemica intrinseca alla nascita del Teatro Sintetico. Al particolare genere teatrale in voga, scenograficamente statico (« l'unico salame di una camera ») e fondato sulla parola, consapevolmente, dopo averne violentato e saggiato le sedi istituzionali, i futuristi oppongono una forma teatrale « dinamica e simultanea », aperta sia all'elemento imprevedibile secondo i canoni tradizionali, sia all'apporto

[14] Si veda la parte seconda: *Documenti.*

[15] Cfr. C. MOLINARI, *Osservazioni sui manifesti del teatro futurista,* in « La Biennale » (Venezia), 1959, n. 36-37, p. 75.

di tutte le componenti spettacolari, luci, gesto, oggetti scenici, come dimostrano senza dubbio, salvo i risultati artistici, le loro « sintesi ». Che esse nel complesso non riescano a portare a compimento espressivo le cosí chiare intuizioni programmatiche, fermandosi spesso al giuoco intellettualistico e alla pura e semplice trovata, è giudizio esatto e ricorrente, ma che va appunto accompagnato da tutta una serie di considerazioni, tenendo ben presente la temperie culturale italiana e le strutture teatrali di cui i futuristi continuarono a servirsi senza avere modo o capacità di iniziare a mutarle.

Il manifesto teatrale del '15, come già notava un critico contemporaneo, basandosi sulla contestazione dei modelli teatrali « passatisti », finisce per assumere la formulazione antitetica tipica del « manicheismo » ideologico futurista, che qui diventa manicheismo anche estetico: alla tecnica di costruzione del teatro contemporaneo si contrappone la « atecnica » assoluta, alla sua staticità e lenta scansione dell'azione il « dinamismo » e la « simultaneità », alla sua concatenazione logica secondo una precisa visione del reale, si pone a fronte « l'autonomia, l'irrealtà, l'alogicità » (non illogicità) della *pièce* sintetica futurista, cioè la sua uscita da tutti gli schemi formali costituiti. Insomma, bianco-nero.[16]

Destrutturata pezzo per pezzo la tecnica compositiva del dramma contemporaneo in un lucido decalogo, il manifesto enuncia in 8 punti che cosa *è stupido* fare, per proporre subito dopo la « sintesi », come forma assoluta del nuovo teatro, veloce, essenziale, aperta a tutte le possibilità creative dell'autore. « Nodo emozionante senza accessori », come la definirà Marinetti nel 1930, « concentrazione di idee, sogni, fatti in un unico gesto tipico o in una sola frase », mediante la quale il teatro potesse ritrovare la sua adesione alla « vita vissuta e ricordata, sognata e concreta ».[17] Di fronte al linguaggio drammatico corrente, logorato e diluito in mille rivoli analitici, la « sintesi » propone la poetica teatrale del frammento scenico coagulante le multipresenti sensazioni del vissuto, azione breve ma pregnante e carica di tensione, parallela in campo letterario alla « parola in libertà », sciolta

[16] Cfr. G. DAMERINI, *Il Sintetismo a teatro*, in « Gazzetta di Venezia », 12 febbraio 1915, sta in G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 86-91. Di « manicheismo » dell'immaginario futurista parla U. ARTIOLI, *op. cit.*, pp. 47-58.

[17] Cfr. F.T. MARINETTI, in « L'Impero », 14 dicembre 1930, sta in M. VERDONE, *op. cit.*, p. 37.

cioè dai vecchi schemi sintattici e restituita alla sua potenzialità semantica. Un'operazione di sfrondamento della pedantesca e ripetitiva drammaturgia, di cui l'esigenza era nell'aria e che i futuristi conducono a esiti estremi. Si va al di là quindi della pura e semplice contrazione dell'azione drammatica, già attuata in alcuni esempi o modelli portati come anticipatori delle sintesi futuriste: *Giulietta e Romeo* di Lucini del 1894, o il *Caino* in cinque versi ritrovato da Papini sul « Fanfulla » di Roma, oppure anche « le prime films » a soggetto degli anni Dieci, che condensavano in pochi minuti *I promessi sposi* o *Macbeth*, e lo stesso suggerimento marinettiano del '13 — « ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto » — ispirato ai numeri del Varietà.[18]

La « sintesi » aspira invece alla liberazione dalla inutile zavorra dialogica e al condensarsi della tensione drammatica nello spazio di pochi minuti; si inserisce insomma, almeno per le intenzioni programmatiche, in una piú profonda esigenza di rinnovamento strutturale del dramma, che può trovare le sue coordinate europee nel teatro di situazione, situazione-limite, dell'atto unico strindberghiano, e che anche in Italia vede la sperimentazione di un nuovo linguaggio teatrale scarnificato, in opere come le sette « sintesi drammatiche » di Rosso di San Secondo del 1911, o la « rappresentazione » *La guardia alla luna* di Massimo Bontempelli del 1916.[19] Ma

[18] Cfr. M. VERDONE, *op. cit.*, pp. 54-57, egli si sofferma sulla Scapigliatura italiana e, nell'area del Simbolismo francese, sul « teatro rapido » di Verlaine, risalente al 1867, di cui già Papini aveva citato *Troppa fretta*. Sempre in *Esperienza futurista* (Firenze, Vallecchi, 1919), Giovanni Papini aveva ricordato anche *Caino*, tragedia in 5 versi, apparsa nel 1846. A proposito del famoso episodio della visita di Marinetti allo studio di Meyerhold, nel 1914, durante la quale gli fu presentato un compendio mimico delle vicende di Antonio e Cleopatra e su suo stesso suggerimento una condensazione dell'*Otello* in tre minuti, esso va preso come testimonianza di una tendenza compresente, al di là della individuazione di precedenze russe o italiane (cfr. G. LISTA, *op. cit.*, p. XXIII).

[19] Per il saggio sull'*Atto unico* di August Strindberg, che precedette la creazione del teatro da camera, cfr. P. SZONDI, *op. cit.*, pp. 74-79. Per le sintesi di Rosso di San Secondo, cfr. *Teatro (1911-1925)*, Bologna, Cappelli, 1962 (ried. Roma, Bulzoni, 1976, vol. I); per Bontempelli: *Teatro*, Milano, Mondadori, 1947, vol. I. Della « necessità di giungere se non a delle sintesi cosí violente, certo a uno sfrondamento del teatro attuale » parla anche uno dei critici contemporanei alla rappresentazione del teatro sintetico futurista: A. CERVI, in « Il Resto del Carlino », 6 febbraio 1915 (sta in G. ANTONUCCI, *op. cit.*, p. 84).

procedendo oltre, in senso se si vuole preartaudiano, la sintesi futurista, con la sua « attualità suggestionante e rivelatrice », avrebbe dovuto recuperare intensificata una nuova forza di impatto e di coinvolgimento plurisensoriale del pubblico, in « contatto continuato » con l'azione scenica superata la divisione della ribalta.

Il *teatro futurista* saprà esaltare i suoi spettatori, [...] scaraventandoli attraverso un *labirinto di sensazioni improntate alla piú esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili.*

È questa la ratificazione del « teatro dello stupore, del record e della fisicofollia » già annunziato nel '13, e che nelle sintesi spesso si traduce nell'invenzione comica, nella parodia o nella ricerca di effetti originali con l'intrusione inaspettata dell'elemento discordante all'interno dell'andamento drammatico, sia gesto, parola o personaggio, che sconcerta oppure muove al riso. Non si tratta però di una comicità fine a se stessa, ma che avrebbe dovuto preludere alla creazione di una realtà nuova, autonoma dal « reale » e germogliata dallo scandaglio nel « subcosciente, nelle forze mal definite, nell'astrazione pura, nel cerebralismo puro, nella fantasia pura, nel record e nella fisicofollia », e che avesse quindi anche la forza di scuotere e far pensare lo spettatore. Cosí scrive Remo Chiti nel suo opuscolo sulla nascita del teatro futurista:

Simile alla sana irrefrenabile curiosità americana, che non è altro che uno schietto istinto artistico moderno, profondo; [...] la violenza del Futurismo, porterà alla ribalta la *sintesi*, l'*accozzo impensabile*, la pazzia geniale. La satira sarà rappresentata sfacciatamente come la si sente, senza corruzioni letterarie; sarà data libertà ai pensieri prepotenti che s'impadroniscono a tradimento, anche delle menti piú categoriche; l'intemperanza dell'attività cerebrale avrà la piú bella accoglienza [...]. Il pubblico può divertirsi piú che *pensare* davanti a questo grottesco; potrà sghignazzare; sarà la bestialità dei nostri nervi violentemente toccata da questa rappresentazione pseudo leggera ed aberrata, crudelmente disarmonica con le vecchie consuetudini; ma dovrà ricordarsi in fondo della verità filosofica di ciò che vede. Sono certo che il pubblico folle riderà inconsciamente e sgangherato sulla tragedia della propria vita messagli dinanzi a nudo.[20]

Nelle trentasei sintesi edite nel 1915, si vedono saggiate dai vari autori già le diverse linee di tendenza a cui poteva con-

[20] R. CHITI, *op. cit.*, pp. 10-12.

durre la nuova poetica teatrale: dalla parodia dei modelli letterari e comportamentistici contemporanei, al limite dello scherzo (*Verso la conquista, Alternazione di carattere, Le prugne verdi*, ecc.), al pezzo di pura propaganda ideologica (*Antineutralità, Passatismo*, ecc.), alle *pièces* piú originali e fantastiche, verso un tipo di teatro dell'assurdo (*Pazzi girovaghi, Davanti all'infinito*) o presurreale (*Il regalo*).[21] Emerge cioè immediatamente la multiformità dei tentativi drammatici futuristi, quali spunti suscettibili di sviluppo per molto del teatro successivo.

La drammaturgia sintetica futurista va infatti considerata non tanto come opera compiuta, nei suoi valori contenutistici o formali, quanto piuttosto, come realmente fu, primo vario saggiare di nuovi mezzi linguistici espressivi acquistati al teatro, con un radicale « rinnovamento del procedimento ». Sono le prime prove di una tecnica teatrale che, rifiutando il predominio della comunicazione tramite la parola, vuole recuperare il valore semantico dell'immagine (scena, colore, gesto), del puro suono, dell'oggetto scenico, di tutte le componenti dello specifico teatrale. Si arriva cosí ad autentiche *pièces* astratte, come *Colori* di Depero o *Lotta di fondali* di Marinetti; oppure ai numerosi « drammi di oggetti », che possono risolversi, come per esempio la marinettiana *Camera dell'ufficiale*, o *Le basi, Le mani*, in quello che Verdone ha definito « teatro filmico o visionico »; spesso vere e proprie sceneggiature cinematografiche.[22]

Entrano a questo punto in gioco l'attenzione e il grande interesse dei futuristi per il cinematografo: dell'11 settembre 1916 è il manifesto *La Cinematografia futurista*, firmato da Marinetti, Corra, Arnaldo Ginna, Settimelli, Balla e Chiti, contemporaneo alla lavorazione del film *Vita futurista*, girato dal gruppo fiorentino.[23] Della pellicola di 1.200 metri (par-

[21] Cfr. M. VERDONE, *Per una analisi del teatro sintetico*, in *Teatro del tempo futurista*, cit., pp. 83-106. Per i testi cfr. *Teatro futurista sintetico*, vol. I, cit. e vol. II, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1916. Per le successive riedizioni del repertorio « sintetico » futurista, cfr. parte terza: *Bibliografia*.

[22] *Lotta di fondali*, definita come *Colori* « sintesi astratta », è pubblicata in MARINETTI + CANGIULLO = *Teatro della Sorpresa*, cit.; le altre fanno tutte parte della prima raccolta. A proposito della « vetrina » *Le mani*, e di *Le basi*, che presentano un taglio senza dubbio cinematografico, è stato spesso ricordato il precedente filmico di Marcel Fabre *Amor pedestre* (1914): cfr. M. KIRBY, *op. cit.*, pp. 57-58.

[23] Per *La Cinematografia futurista* cfr. parte seconda: *Documenti*.

ticolarmente lunga per l'epoca), andata persa, sono state fatte varie ricostruzioni, anche sulla base della descrizione di Arnaldo Ginna che ne diresse le riprese. « Composto sinteticamente da brevi sequenze ognuna dedicata ad un suo speciale problema psicologico ed avvenirista », il film, che sembra anticipare molte successive tendenze cinematografiche (il cinema-*verité*, la deformazione ottica come fatto psicologico, il dramma d'oggetti, ecc.), doveva risultare una successione di episodi senza filo conduttore nello spirito del Varietà e delle stesse rappresentazioni di teatro sintetico. Fu infatti presentato per lo piú all'interno di serate futuriste, ma « fu necessario sospendere le proiezioni, perché il pubblico gettava oggetti, sassi, ecc. contro lo schermo, che si rivelava troppo vulnerabile per questo genere di combattutissime rappresentazioni ».[24]

Ma fino dal 1908-1910, i fratelli Ginanni Corradini (Bruno Corra e Arnaldo Ginna) avevano compiuto esperimenti cinematografici con intenti particolari; soprattutto Ginna, per le sue ricerche pittoriche volte all'astrattismo, vide nella pellicola filmica la possibilità di realizzare una sorta di « musica cromatica » o cinepittura, ottenuta dipingendo direttamente sulla pellicola vergine.[25] E al paragrafo 4 del manifesto sul cinema si parla appunto di « ricerche musicali cinematografate ».

Il cinematografo era inoltre apparso piú volte nei testi futuristi: nel *Manifesto tecnico della letteratura* (1912) viene offerto ad esempio per le sue possibilità espressive; nell'*Immaginazione senza fili* (1913), accanto al telegrafo, al telefono, al treno, all'automobile, e piú specificatamente al teatro di Varietà e alla radio, il cinematografo appare fra i nuovi mezzi

Secondo la testimonianza di Ginna *Vita futurista* sarebbe stato girato nell'estate del 1916, ma alcune considerazioni ne propongono uno spostamento fino all'autunno. Cfr. M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., p. 106.

[24] Cfr. *Ibidem*. Per le ricostruzioni del film, cfr., anche, M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, pp. 86-88, che si basa sui resoconti de « L'Italia futurista », e M. KIRBY, *op. cit.*, pp. 125-138. Il film fu presentato per la prima volta, il 27 gennaio 1917, al Teatro Niccolini di Firenze insieme con quattro sintesi di Settimelli e Corra recitate dalla filodrammatica Ines Masi e soci (cfr. la cronaca in « La Nazione », 29 gennaio 1917, sta in G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 115-116). Ginna ricorda invece che la « prima » avvenne al cinema Marconi, in piazza Strozzi a Firenze.

[25] Cfr. M. VERDONE, *op. cit.*, pp. 26 e sgg.

che concorrono al rinnovamento della sensibilità umana.[26] Nel manifesto sul Varietà, infine, viene elogiato l'uso del cinema per l'arricchimento espressivo che se ne può trarre.

Confinato nel primo decennio del secolo nei mobili baracconi da fiera, benché all'inizio degli anni Dieci il cinema avesse conosciuto un crescente successo, che ne fece moltiplicare le sale di proiezione stabili e incrementò in Italia la produzione di pellicole a carattere storico o drammatico, esso era ancora visto come fenomeno di svago popolare con nessun interesse artistico. I futuristi furono tra i primi, con il loro scritto teorico del 1916, a interessarsene come specifico linguaggio di immagini in movimento, intuendone le enormi possibilità espressive. Era la loro stessa tecnica visualizzatrice in letteratura, risoltasi nel senso del montaggio di parole-immagini divenute nel 1915 « tavole parolibere », che motivava quest'interesse.

> Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire [...]. Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubblicare un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi.

I futuristi vedono nel cinema « un'arte a sé », fino a quel momento svilita dalla sottomissione al dramma e mortificata come teatro di prosa senza parola, ma che possiede autonomamente immense possibilità artistiche ancora intatte. Ne vogliono fare il « *mezzo di espressione piú adatto alla plurisensibilità di un artista futurista* »: « pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista ».[27] Cercano di elaborarne perciò un preciso linguaggio di immagini, proponendo fra l'altro analogie cinematografate, simultaneità e compenetrazioni di tempi e luoghi diversi, vetrine di idee, d'avvenimenti, di tipi, d'oggetti, ecc.; tutte definizioni rintracciabili nel repertorio teatrale delle sintesi. In effetti, il cinematografo viene introdotto nel manifesto dedicatogli come terza zona del teatro, dopo il varietà e la prosa, in cui i futuristi intendono esprimersi.

Nel manifesto del 1915 si dichiarava apertamente che solo con la nuova brevità essenziale e sintetica, « il teatro potrà

[26] Per i due manifesti cfr. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., p. 82 e pp. 99-100.

[27] Cfr. *La Cinematografia futurista*, parte seconda: *Documenti*.

sostenere e anche vincere la concorrenza del Cinematografo ». Intuendone il crescente successo come spettacolo popolare, che sempre piú farà parlare nel dopoguerra di concorrenza teatro-cinema, i futuristi si trovano sollecitati a riflettere sul cinema e a sperimentarne le nuove possibilità espressive; ma si potrebbe dire che compiano questa seconda operazione piuttosto in sede teatrale che filmica, facendo del cinema un « mediatore » per il rinnovamento del teatro. È già stato osservato come l'idea stessa di sintesi fosse tipica del cinema: nasceva con i primi brevissimi film a soggetto l'esigenza di condensare in pochi quadri significanti in successione un intreccio affidato alla sola immagine, e di elaborare quindi una nuova sintassi visiva che andava individuando il suo primo specifico nel montaggio. I futuristi applicano una tecnica che è già quella del montaggio, in pittura, in letteratura, e finalmente in teatro: la frammentazione del linguaggio spettacolare, proposta nel loro repertorio sintetico, indica una forma rappresentativa che abbandonando la logica consequenzialità descrittiva della drammaturgia tradizionale, attingeva dal cinema un procedimento per squarci d'immagine giustapposti, incastrati, simultanei. Si può dire perciò veramente che i futuristi abbiano acquisito una sensibilità cinematografica già nelle sperimentazioni teatrali e, come indica la successione stessa degli interventi dal Teatro Sintetico del 1915 alla Cinematografia futurista del '16, abbiano consumato le due esperienze in maniera pressoché consequenziale.[28]

Nell'area di influenza del futurismo russo, questo passaggio dal teatro al cinema troverà la sua compiuta realizzazione nell'attività registica di Ejzenštejn; in Italia invece, il film *Vita futurista* rimane unica prova di un nuovo originale mezzo espressivo, senza trovare ulteriori sviluppi.[29] Cosí come, d'altra

[28] Cfr. M. VERDONE, *op. cit.*, pp. 38-41 e 49-51. Della concorrenza teatro-cinema si occupa nello stesso periodo anche Gramsci, assimilando però senz'altro il cinematografo allo « spettacolo inferiore » di puro divertimento: cfr. *Teatro e cinematografo*, in l'« Avanti! », 26 agosto 1916 (sta in A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 248-250).

[29] Per la tecnica del « montaggio di attrazioni » di Ejzenštejn nel passaggio dal teatro al cinema, cfr. A.M. RIPELLINO, *op. cit.*, pp. 149-154. A *Vita futurista* fecero seguito altre pellicole considerate d'avanguardia, ma in area futurista si può ricondurre soprattutto *Perfido incanto* girato da Anton Giulio Bragaglia nel 1916 con scene di Enrico Prampolini (cfr. M. VERDONE, *op. cit.*, pp. 109-115 e M. VERDONE, *Anton Giulio Bragaglia*, Città di Castello, Edizioni di bianco e nero,

parte, sebbene se ne abbiano saggi anche negli anni Venti, il teatro sintetico non riesce ad andare oltre allo stadio iniziale di sperimentalismo, dando risultati che trascorrono dal freddo esercizio tecnico al gioco.[30] Contro il « teatro da tavolino », ma in senso solo e soprattutto antinaturalistico, la produzione sintetica futurista rimane legata a un meccanismo intellettuale, su un piano di invenzioni concettuali fino al limite dell'astrazione e dell'irrappresentabilità, senza tener conto delle possibilità effettive di traduzione scenica secondo le strutture dell'epoca, e senza, soprattutto, che venga saggiato in concreto il problema di una messa a punto dello specifico linguaggio teatrale e di un mutamento reale di modi e strutture. Se per certi tratti quindi, i futuristi anticipano a teatro le piú rivoluzionarie svolte del Novecento, rimangono però nello stesso momento, tanto piú condizionati dalle carenze di una messinscena adeguata, cosicché il loro tentativo non riuscirà a inserirsi stabilmente nel repertorio italiano fallendo là dove il « grottesco », frutto di una simile esigenza di cambiamento, riuscirà a lasciare il segno pur con accenti meno clamorosamente rivoluzionari. In quest'ottica è sintomatico il giudizio espresso a suo tempo da D'Amico:

> [...] Il Dramma futurista non ha avuto né giovinezza né maturità; da bambino che era è diventato vecchio, senza aver mai attraversato l'età virile. E quello che nel manifesto del 1915, accanto al contenuto di critica negativa, c'era di positivo, è stato realizzato, in quanto era realizzabile, da altri autori, per altre vie.[31]

E lo avvertiranno, in fondo, gli stessi Marinetti e Cangiullo già nel periodo del *Teatro della Sorpresa.*

1965). Nel 1916 Bragaglia dichiara di appartenere al gruppo dei futuristi, ma la sua posizione nei confronti del movimento fu sempre molto indipendente, nonostante il suo fiancheggiamento a cominciare dalle ricerche sul *Fotodinamismo futurista* nel 1911 (ried. Torino, Einaudi, 1970).

[30] Una ripresa del Teatro Sintetico, tutta sul versante dello scherzo letterario, si ha a metà degli anni Venti con le *Tragedie in due battute* di Achille Campanile (cfr. A. CAMPANILE, *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*, Torino, Einaudi, 1971).

[31] S. D'AMICO, *op. cit.*, p. 245. Cfr. ora G. LIVIO, *op. cit.*, pp. 58 e sgg.

CAPITOLO V

IL PROBLEMA DELLA MESSINSCENA

Il collaudo scenico delle sintesi nel 1915, ad opera della Compagnia di Ettore Berti, registrò nell'anteprima di Ancona un certo successo presso il pubblico provinciale meno toccato dai prodotti teatrali correnti. Ma durante il giro di recite nell'Italia settentrionale raccolse sí gli applausi dei simpatizzanti, ma soprattutto i consueti strepiti da parte di spettatori ancor piú inferociti dall'alto costo del biglietto, che doveva corrispondere nella logica del mercato teatrale al maggior soddisfacimento possibile dei gusti dell'acquirente.[1] I prezzi maggiorati rappresentano una precisa scelta di pubblico: le sintesi venivano dirette, provocatoriamente, a un pubblico borghese d'*élite*, quello sfavillante di *toilettes* alla moda delle « prime », a cui in particolare Marinetti aveva indirizzato il suo programmatico disprezzo nel 1911, come destinatario principale del consunto repertorio teatrale contemporaneo. Ma l'azione provocatoria d'altra parte, contraddiceva il proposito di inserire il Teatro Sintetico come rinnovatore all'interno di quel repertorio; fu infatti abbandonata nelle successive *tournées*, e ripresa invece all'epoca del Teatro della Sorpresa, in cui, come ultimo tentativo di far sentire la propria voce in teatro dopo il fallimento della drammaturgia sintetica, si ricorse a tutti i vecchi espedienti.

Durante il periodo di guerra, nel 1916, le rappresentazioni « sintetiche » della Compagnia di Annibale Ninchi e della Zon-

[1] Per notizie sulla *tournée* cfr. G. ANTONUCCI, *Cronache del Teatro Futurista*, cit., pp. 77-96 e p. 302. Si nota che il loggione ha il costo di ingresso piú alto della platea: solito gesto *épatant* futurista, o piú praticamente motivato dalla condizione indifesa della platea e maggiormente esposta durante le battaglie fra pubblico e palcoscenico.

cada-Masi-Capodaglio, parvero ottenere migliori accoglienze; ma il mutamento era forse da attribuirsi a motivi di ordine psicologico: prima tenaci interventisti, ora combattenti volontari, i futuristi proponevano una scelta di sintesi a carattere per lo piú patriottico, senza contare che cedevano i propri diritti d'autore a beneficio della Croce Rossa.[2] Anche i cronisti teatrali, uscendo da dietro la cortina di scetticismo e di sufficienza innalzata di fronte alle chiassose esibizioni futuriste, si dovettero adeguare alla mutata situazione per tentare una chiave di lettura e una valutazione del Teatro Sintetico. Fra questi Enrico Novelli, critico de « La Nazione » con lo pseudonimo di Yambo, dedica un lungo articolo alla prima messinscena fiorentina dei drammi futuristi, notando anche acutamente:

> [...] perché il pubblico potesse riceverne una sensazione immediata e potesse, perciò, giudicarne convenientemente, abbisognerebbero due cose: un teatro adatto: una compagnia apposita. Un teatro fornito di tutte le piú assurde complicazioni scenografiche e meccaniche: una compagnia costituita da elementi agili, vibranti, assuefatti a dare in una sola intonazione il *riassunto* di una *parte* intera: comici futuristi, insomma.[3]

Già altri avevano evidenziato come alla brevità del teatro sintetico facesse riscontro la lunghezza degli intervalli; il che doveva nuocere fortemente al ritmo dell'intero spettacolo, alla concezione ideale di quadri in rapida successione che quel « tela rapida » alla fine di tante sintesi fa presupporre. Ma qui Novelli, ipotizzando la formazione di attori adatti al nuovo repertorio, va ancora piú a fondo nel rapporto testo-messinscena, che rimase grave problema irrisolto del teatro futurista, come ha ben messo in luce nelle sue ricognizioni sugli spettacoli Antonucci.[4]

[2] Cfr. *ivi*, pp. 99-105 e 302-303 e G. ANTONUCCI, *Lo spettacolo futurista in Italia*, cit., pp. 41-47. Un discorso a parte invece andrebbe fatto per le messinscene di sintesi ad opera del canzonettista Luciano Molinari e di Ettore Petrolini, nello stesso periodo, che ottennero grazie agli interpreti sicuro successo di pubblico (cfr. *ivi*, pp. 49-52).

[3] YAMBO, *La sintesi teatrale al Niccolini*, in « La Nazione », 10 marzo 1916, sta in G. ANTONUCCI, *Cronache del Teatro Futurista*, cit., p. 105. Remo Chiti ricorda un'altra rappresentazione di sintesi a Firenze al Teatro della Pergola nel 1914, come la prima assoluta del teatro sintetico: cfr. M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit., p. 117.

[4] Cfr. in particolare, G. ANTONUCCI, *Introduzione*, in *op. cit.*, pp. 16 e sgg.

È vero che in chiusura del manifesto sul Teatro Sintetico veniva auspicata la costruzione a Milano di un « grande edificio metallico, animato da tutte le complicazioni elettro-meccaniche, che solo potrà permetterci di attuare scenicamente le nostre piú libere concezioni ». Ciò testimonia che questa esigenza era avvertita da parte dei firmatari, ma del succitato progetto non si hanno altre notizie; come rimase inattuata, verso il 1924, l'idea di realizzare un teatro d'arte ambulante, « La Baracca », simile nella struttura mobile a un circo, che avrebbe dovuto accogliere rappresentazioni teatrali, declamazioni, concerti, mostre d'arte.[5]

Di fatto il repertorio futurista rimase affidato in Italia alle compagnie di giro dell'epoca, e a realizzazioni scenografiche rimediate su fondali d'affitto alla meglio adattati.[6] Remo Chiti, direttore di scena di alcune rappresentazioni sintetiche, ricorda che per motivi di ordine economico spesso fu fatto ricorso agli stessi futuristi, o ad attori improvvisati, per lo piú giovani studenti universitari, benché fosse viva l'esigenza di una compagnia di professionisti preparati e affiatati.[7] Nell'ultima messinscena di sintesi, nel marzo 1920, spinti da serie intenzioni di imporre il proprio repertorio, Marinetti, Settimelli e Mario Dessy decisero di formare una Compagnia del Teatro Futurista; non riuscirono però ad organizzare una *troupe* specializzata come potrebbe far pensare il nome, bensí affidandosi all'improvvisazione e agli sforzi della buona volontà, secondo un costume diffuso nel teatro italiano contemporaneo, misero insieme un gruppo di interpreti di fortuna.[8]

Gli stessi criteri di recitazione non dovevano essere ben chiari a nessuno: interrogato in proposito, Remo Chiti parla solo di « chiarezza » nel porgere al pubblico il testo dell'autore, di una intonazione retorica cioè, quasi « pubblici-

[5] Del progetto, abbandonato perché « Ora c'è la politica », disse Marinetti, parla MARIO VERDONE in *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., pp. 150-151.

[6] Cfr. anche F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico*, Bari, Dedalo Libri, 1975, p. 94. Maggior « credibilità artistica » acquistarono le rappresentazioni del teatro sintetico all'estero: a Praga nella realizzazione dello « Svandovo Divadlo » con scene di Prampolini, nell'inverno 1921, e a Parigi al Teatro Art et Action di Édouard e Louise Autant-Lara, nel novembre 1922.

[7] Cfr. intervista a Remo Chiti in M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit., pp. 117-118 e in « Sipario », cit., pp. 26-27.

[8] Cfr. G. ANTONUCCI, *Lo spettacolo futurista in Italia*, cit., pp. 61 e sgg.

taria », di tipo si potrebbe dire oggi straniante.[9] Anche Bruno Corra, nei suoi resoconti teatrali, dà largo spazio all'attore e all'arte del recitare, definita « un campo creativo niente affatto inferiore alla letteratura, alla pittura e alla musica », ma da qui parte per un elogio della Duse, di Zacconi, della Galli, di Salvini, ecc., i quali « a dispetto della impersonalità banale degli autori » hanno dato segno di una « espressività profondamente italiana ». Anche nelle successive notazioni sulla speciale recitazione, « modernamente veloce, disinvolta, leggera » necessaria per esempio al *vaudeville*, egli non va oltre a generiche osservazioni.[10] All'atto pratico insomma, la sperimentazione di genere registico non fu mai toccata dai « creatori del teatro sintetico futurista »: teatro come copione scritto, e spettacolo, cioè sua rappresentazione, nonostante certe intuizioni teoriche rimasero per loro realtà che non riuscirono ad armonizzare. Completamente diverso invece, il discorso nell'area di attività dei pittori, che nel dopoguerra ottennero risultati notevoli per quanto riguarda la scenotecnica, con personalità come Enrico Prampolini e, a fianco del movimento, Anton Giulio Bragaglia.

La tendenza stessa programmatica al dinamismo, concepito boccionianamente come espansione delle forme nello spazio, e nei confronti dello spettatore come suo coinvolgimento attivo, spingeva i pittori futuristi verso l'*environment*, lo spettacolo. Liberi dalle preoccupazioni polemiche contro la drammaturgia contemporanea che condizionò i letterati futuristi, quando intervennero nel teatro, anche con la composizione di sintesi, essi andarono subito oltre, verso la ricerca di forme teatrali del tutto nuove, volte all'astrazione: ne sono un esempio la ricordata sintesi deperiana *Colori*, oppure *Sconcertazione di stati d'animo* di Balla, o ancora di Depero la *Canzone rumorista*.[11] Già erano dirette in questo senso di rinnovamento spettacolare le manifestazioni alla Galleria Sprovieri, dove l'apporto dei pittori fu appunto rilevante: non solo Russolo con il suo Intonarumori, ma soprattutto Giacomo Balla, come abbiamo visto, ne fu attivo protagonista, in

[9] Cfr. M. VERDONE, *op. cit.*, p. 118.

[10] Cfr. B. CORRA, *Battaglie*, cit., pp. 118-119 e 171-173.

[11] Per *Sconcertazione di stati d'animo*, del 1916, cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO, *FuturBalla*, cit., pp. 83-84. La *Canzone rumorista* di Depero, sempre del 1916, fu recitata dai futuristi in *Anihccam del 3000*: cfr. B. PASSAMANI, *op. cit.*, p. 51. I due testi sono anche pubblicati in M. VERDONE, *Teatro italiano d'avanguardia*, cit.

Piedigrotta, nel *Funerale del critico passatista*, e ancor piú nella *Discussione sul futurismo di due critici sudanesi*, basata su un linguaggio-rumore espressivo assolutamente inventato. Sempre nel 1914, Balla progetta l'azione scenica *Macchina tipografica*, vera e propria « onomatopea rumorista », eseguita da dodici interpreti dai movimenti meccanizzati.[12] Si tratta di un'esperienza scenica unita al suono, che prelude senz'altro sia in Balla, che in Depero e Prampolini al balletto e alla pantomima.

Macchina tipografica è uno dei primi esempi di quella automatizzazione della figura umana, che faceva capo all'« identificazione dell'uomo col motore » fino all'ipotesi del « tipo non umano e meccanico » del manifesto marinettiano sull'*Uomo moltiplicato* (1910), e che Balla e Depero portavano a esiti scenoplastici, verso il 1914-15, nella teoria della *Ricostruzione futurista dell'universo* e nella esecuzione dei « complessi plastici » mobili e rumoristi. Applicata propriamente al teatro, una simile impostazione giungerà alla soppressione totale dell'uomo-attore teorizzata da Prampolini, e già riscontrabile nella realizzazione scenica di Balla per *Feu d'artifice* di Stravinskij nel 1917. La scena-base era costituita da un complesso plastico di legno e tela illuminato in trasparenza, su cui lo stesso Balla, seduto a un « pianoforte cromatico », dirigeva il gioco di luci, che doveva offrire senza l'ausilio di ballerini l'equivalente cromatico-visivo delle musiche.[13] Balla trasportava cosí in sede teatrale, come già aveva fatto in campo filmico, le sue ricerche pittoriche sui rapporti di luce-movimento.

Parallelamente, nell'attività teatrale di Fortunato Depero si possono rintracciare le tappe di una linea sperimentale scenica, che sempre partendo da simili presupposti, lo conducono prima alla trasfigurazione dell'interprete umano con « costumi-corazze », nella progettata rappresentazione di *Le chant du*

[12] Cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, pp. 82-83 e M. KIRBY, *op. cit.*, pp. 93-96. Del balletto, di cui esistono progetti e una precisa partitura, viene ricordata solo una presentazione improvvisata da Balla per Djàgilev, nel salotto di quest'ultimo.

[13] *Feu d'artifice* fu rappresentato il 12 aprile 1917 al Teatro Costanzi di Roma, dai Ballets Russes di Djàgilev. La rappresentazione fu seguita dal pubblico con un misto di interesse e perplessità: cfr. G. ANTONUCCI, *Cronache del Teatro Futurista*, cit., pp. 119-120. Ma per una descrizione dello spettacolo, cfr. in particolare M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, pp. 89-91. Sulla scorta dei bozzetti di Balla, la scena di *Feu d'artifice* è stata ricostruita in plastica da Elio Marchegiani nel 1968, ed esposta alla galleria Obelisco di Roma.

rossignol su musica di Stravinskij nel 1916; poi alle marionette dei cinque *Balli plastici*, realizzati insieme con Clavel nel '18; infine, agli automi, teorizzati come soli personaggi adatti alla scenografia mobile, vera e propria ricreazione fantastica del reale, nel *Teatro magico*.[14] Nell'ottimistica esaltazione futurista della macchina, si ritrascorre cioè dalla meccanizzazione dell'uomo all'umanizzazione della macchina: ultimo tentativo esorcistico di conservare un mito positivo di una realtà industriale di cui sempre piú si intravede il volto reale. Negli anni Venti infatti, accanto a spettacoli come il *Balletto meccanico* (1922) dei pittori Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini, su commento sonoro costituito dai motori di due motociclette, o *Anihccam del 3000* di Depero e Casavola, balletto che rappresenta due locomotive innamorate del capostazione, si affiancano sí i manifesti sull'*Arte meccanica* e su una *Società di protezione delle macchine*,[15] ma si hanno anche i testi teatrali di Ruggero Vasari, *Angoscia delle macchine* e poi *Raun*, in cui l'auspicata futura civiltà tecnologica, dietro la fittizia facciata di modernolatria, appare come disumanizzazione, possibile perdita dei valori dello spirito. Con *Angoscia delle macchine*, salutata da Bragaglia quale opera di « teatro teatrale », e per cui Vasari fornisce precise norme di rappresentazione parlando di *attori-supermarionette*,[16] si arriva ad una delle opere piú interessanti del cosiddetto « secondo futurismo » e del teatro futurista in generale.

Ma se lo sviluppo scenografico, o meglio scenotecnico, che caratterizza le esperienze pittoriche futuriste di questo secondo periodo, raggiunge compiute formulazioni cosí da influire anche in campo europeo, lo si deve a Enrico Prampolini. Nel 1925 il suo progetto di *Teatro Magnetico o Teatro*

[14] Cfr. B. PASSAMANI, *op. cit.*; ma anche M. VERDONE, *Automi e « diavoli » di Depero*, in *op. cit.*, pp. 269-272. Per le critiche dei *Balli plastici*, eseguiti il 15 aprile 1918 al Teatro dei Piccoli di Roma, cfr. G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 123-132. Il *Teatro magico*, teorizzato dopo il 1919, rimase solo allo stadio di progetto, mai concretizzato in spettacoli.

[15] Cfr. M. VERDONE, *op. cit.*, pp. 255 e sgg. e pp. 295-296; e L. SCRIVO, *op. cit.*, pp. 186-187.

[16] Cfr. M. VERDONE, *op. cit.*, p. 213. Composta nel 1923, l'*Angoscia delle macchine* risente di chiare influenze espressionistiche; fu rappresentata la prima volta a Parigi, al Teatro Art et Action, il 27 aprile 1927. Insieme con *Raun*, del 1932, faceva parte di un « ciclo delle macchine ». Ambedue sono state ripubblicate in *Teatro italiano d'avanguardia*, cit.

antipsicologico astratto, vince il Grand Prix all'Esposizione internazionale delle arti decorative di Parigi; nelle motivazioni al premio si legge:

> [...] alcune riforme dell'arte scenica russa sono state sensibilmente influenzate dalla scuola futurista di cui Prampolini è il principale rappresentante. Senza entrare nel dettaglio si può dire brevemente che l'arte scenica di Prampolini è il compimento logico estremo del movimento inaugurato da Gordon Craig.[17]

Il Teatro Magnetico rimase in fase di progettazione; ma due anni piú tardi Prampolini concretizzava le sue teorie scenotecniche in proprio, divenendo unico organizzatore della Compagnia della Pantomima Futurista: regista, scenografo, costumista, e talvolta anche autore.[18]

Fino dal suo manifesto del marzo 1915, Prampolini aveva posto le basi di una nuova tecnica scenica, necessaria accanto al conclamato teatro sintetico perché veramente e definitivamente potesse crollare *l'arcoscenico tradizionale* al « grido di rivolta » lanciato dai futuristi. Abolita la scena dipinta tradizionale, da semplice sfondo colorato essa diventerà

> una architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa generate da riflettori elettrici [...], coordinati analogamente alla psiche che ogni azione scenica richiede.[19]

Conscio dell'importanza della stretta collaborazione autore-scenografo perché la scena possa risultare una « atmosfera che sia l'ambiente interiore dell'opera », egli propone la *scena di-*

[17] Sta in M. VERDONE, *op. cit.*, p. 279. L'influenza delle ricerche scenografiche su quelle russe è un dato acquisito dalla critica, anche sulla scorta del famoso giudizio di Lunačarskij. Del resto vi erano stati dei contatti diretti a Roma fra il 1916-17 all'epoca dei Ballets Russes di Djàgilev (cfr. C.G. DE MICHELIS, *op. cit.*, pp. 35-36).

[18] Cfr. M. VERDONE, *op. cit.*, pp. 280-284, e *« Variété ». Prampolini e la scena*, a cura di S. SINISI, Torino, Martano, 1974, pp. 34-36. Il teatro della Pantomima Futurista andò in scena a Torino e a Milano nel marzo 1928, con successo; erano fra l'altro in programma *Cocktail* di Marinetti su musica di Silvio Mix e *La salamandra* di Luigi Pirandello su musica di Bontempelli: cfr. G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 245-254.

[19] Per *Scenografia e coreografia futurista*, vedi parte seconda: *Documenti*. Il manifesto fu ripubblicato nell'aprile-maggio, pressoché invariato, con il titolo *Scenografia futurista*.

namica, in cui l'attore non sarà piú « elemento unico, indispensabile e dominante », ma elemento interpretativo da inserire nell'insieme scenico. Concetti già sufficientemente rivoluzionari per il teatro italiano; ma portandoli alle estreme conclusioni, Prampolini teorizza nel 1924 un ambiente scenico quadrimensionale (le tre dimensioni piú il movimento ritmato) dalle molteplici possibilità espressive, nel quale senz'altro può essere soppresso l'attore, come « *elemento inutile all'azione teatrale* » e quello « che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie » nell'interpretazione. Consapevolmente, egli si spinge quindi oltre le teorie dei « maestri del teatro contemporaneo, come Craig, Appia e Tairoff », che pure avevano « disciplinato la funzione dell'attore e diminuita la sua importanza ».[20]

Per i vasti interessi e la varia formazione culturale, Prampolini appare una personalità assolutamente estranea al clima generale del teatro italiano dell'epoca; e non è un caso che i riconoscimenti contemporanei alla sua opera, come pure le sue realizzazioni scenografiche, trovino spazio all'estero. Fra i primi in Italia a battersi per una riforma delle produzioni teatrali contemporanee che passi per l'allestimento scenico, cosí scrive nel 1923:

> Rievocare le nostre esperienze del *Teatro del colore* e l'insegnamento dei suoi principi al teatro italiano e straniero, è oggi saggio monito ai tardigradi capo-comici ed impresari italiani — paurosa cospirazione di incompetenze — è un appello superiore al pubblico italiano che vive, vegeta e assiste borghesemente nelle platee, pago degli esibizionismi provinciali che le compagnie girovaghe scodellano diuturnamente dalla ribalta dei teatri italiani.[21]

[20] Cfr. *L'atmosfera scenica futurista*, in « Noi », marzo 1924 (parte seconda: *Documenti*). Sui rapporti di influenza Craig-Prampolini si sofferma M. KIRBY, *op. cit.*, pp. 75 e sgg.

[21] *L'atmosfera scenica del Teatro del Colore rivive nel tempo e nello spazio*, in « L'Impero », 11 luglio 1923, sta in « *Variété* ». *Prampolini e la scena*, cit., p. 70. Ancora nel 1927 si esprimerà in termini simili, lamentando « la mancanza assoluta in Italia di quella individualità tecnica teatrale chiamata *regisseur* », e da lui *scenotecnico* (*Teatro futurista*, in « Il Nazionale », 28 dicembre 1927, sta *ivi*, pp. 78-79). Il Teatro del Colore, teorizzato da Achille Ricciardi fino dal 1906, si basava sulla possibilità di rendere tramite la luce-colore gli stati d'animo; fu applicato nel 1920, in alcune rappresentazioni all'Argentina di Roma, grazie alla collaborazione di Prampolini. Per le teorie di Ricciardi, cfr. S. SINISI, *Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi*, Roma, Abete, 1976.

Unica eccezione, egli ricorda il « Teatro degli Indipendenti », inaugurato nel gennaio di quello stesso anno da Bragaglia, in alcuni scantinati di via degli Avignonesi a Roma. Nato come teatro sperimentale, doveva diventare luogo di ritrovo artistico e mondano, con la sua sala teatrale trasformabile in un unico grande ambiente, con il ridotto e le cinque gallerie d'arte. Fino al 1930, il teatrino di Bragaglia costituisce un polo d'avanguardia teatrale in Italia, sia per la proposta di autori nuovi italiani e stranieri, sia per le messinscene spesso tecnicamente rivoluzionarie.[22]

Personalità eclettica, Bragaglia si mosse nell'ambito della regia e della scenotecnica, tenendosi informato delle piú moderne innovazioni della scena europea, ma rifacendosi anche alla tradizione italiana, dalla Commedia dell'Arte ai teorici del Cinquecento alle Sacre Rappresentazioni, su su fino ai « mimi » romani, per trovare strumenti e modi di restituire al teatro italiano contemporaneo quel senso dello spettacolo che esso aveva perduto, cioè la sua « teatralità ».[23] All'atto pratico fu tra i pochi in Italia a dare un concreto contributo in favore di messinscene dirette da un moderno *regisseur*, o « corago » com'egli lo chiamava.[24]

Comunque, all'inizio degli anni Venti, anche altre voci confermano che il tono generale del teatro italiano, dopo lo scossone innovativo tentato dai futuristi e dai « grotteschi », registrava insieme con i ritardi dal punto di vista registico, anche una fase di riflusso in campo drammaturgico, che vedrà accanto alla recitazione manieristica di Pirandello il ripiegamento di molti autori « grotteschi » verso commedie di genere tradizionale.[25] Lo stesso Marinetti, nel

[22] Cfr. M. VERDONE, *Anton Giulio Bragaglia*, cit., pp. 35-41. Fra gli espedienti scenotecnici Bragaglia introdusse e perfezionò l'uso del palcoscenico multiplo di Reinhardt, e si servì di una nuova illuminotecnica, chiamata « luce psicologica ». Prampolini, che si lamentava come in Italia non esistessero teatri per i moderni scenotecnici, fu spesso suo collaboratore.

[23] Nel 1929 Bragaglia pubblicava *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber.

[24] Il termine « regista » sembra sia stato proposto nel 1932 da Bruno Migliorini. Fino ad allora ci si era serviti di termini stranieri; Bragaglia aveva scelto « corago » dalla tradizione rappresentativa italiana che faceva capo alla Commedia dell'Arte.

[25] Sulle sorti del teatro italiano nel primo dopoguerra, cfr. G. LIVIO, *op. cit.*, pp. 136 e sgg. Accanto a Chiarelli, Antonelli e, in parte, Cavacchioli, anche il futurista Bruno Corra si dirige verso un repertorio tradizional-commerciale.

proseguimento della personale attività drammaturgica, ritorna dal 1922 a forme drammatiche piú ampie, con *Tamburo di fuoco* e le successive cosiddette « sintesi incatenate », ritrovando tematiche di tipo romantico-simbolista.[26]

Del resto, con il passaggio della guerra che aveva visto cominciare a rarefarsi e a disperdersi, con la morte di alcuni e via via il distacco di altri, il blocco dell'unità futurista del periodo « eroico », si può dire che anche la stagione del Teatro Sintetico fosse giunta al termine.

Nel 1919 la raccolta completa in quattro volumi dei *Manifesti del futurismo* appare un atto in un certo senso di catalogazione e punto fermo; mentre sul nuovo giornale « Roma futurista » comincia a uscire una specie di sintetica scheda informativa, dal titolo *Che cos'è il futurismo*, quasi sigla finale di quello che è stato il movimento.[27] Sorto come organo del neonato Partito Politico Futurista nel 1918, il settimanale « Roma futurista » indica il convergere degli interessi sempre piú verso l'azione di impegno sociale e politico. Nella primavera del 1920, vi appare la presentazione pubblicitaria dell'ultima *tournée* del teatro sintetico con la Compagnia del Teatro Futurista, quella che provoca la definitiva alzata di scudi della critica ufficiale; ma ancora prima, nel gennaio, vi era stata pubblicata una breve nota anonima sul *Nuovo teatro italiano*, che sembra anticipare l'esaltazione *a posteriori* del repertorio sintetico che aprirà il manifesto sul *Teatro della Sorpresa*.[28]

Sulla traccia del Teatro Sintetico, Marinetti e Cangiullo ne tentarono un rilancio in vesti nuove, rinverdendo i vecchi schemi provocatori di coinvolgimento del pubblico, e puntando appunto sull'imprevisto spettacolare, sulla « sorpresa ». Nell'autunno 1921, fu organizzata una nuova compagnia, fidando nella collaborazione del « canzonettista » Rodolfo De Angelis; la *tournée* toccò le piazze piú importanti, Napoli, Genova,

[26] Per il teatro di Marinetti in questa « terza fase », cfr. G. CALENDOLI, *op. cit.*, pp. LIII e sgg., oltre a G. LIVIO, *op. cit.*

[27] *Che cos'è il futurismo* apparve in « Roma futurista », del 4 aprile 1920; sta ora in L. SCRIVO, *op. cit.*, pp. 166-167.

[28] La presentazione della Compagnia del Teatro Futurista (in « Roma futurista », 14 marzo 1920), tendente a scongiurare il clima turbolento delle « serate », mostra l'ultimo tentativo compiuto dai futuristi per inserire il loro Teatro Sintetico nel repertorio italiano (vedi parte seconda: *Documenti*). Anche per *Il nuovo teatro italiano*, in « Roma futurista », 4 aprile 1920, vedi parte seconda: *Documenti*.

Roma, Firenze, Torino, Milano, per concludersi a Trieste dove Marinetti presentò per la prima volta le sue « tavole tattili ».[29] C'è da notare che sia il *cast* della compagnia, sia le sedi teatrali toccate erano quelle del varietà; segno che, tornando sui propri passi, Marinetti cercava di riattingere alla sorgente piú viva delle sue teorizzazioni teatrali.

Si riuscí ancora a interessare e a scatenare il pubblico, ma dagli espedienti messi in atto e in parte esemplificati nel manifesto, ci si rende conto che si tratta dei motivi vecchi, esasperati fino alla soglia dello scherzo goliardico, pur con un « mestiere » che Marinetti e Cangiullo avevano pienamente acquisito nei loro anni di pratica scenica.

Cangiullo ricorda che il manifesto sul *Teatro della Sorpresa* fu fantasticato durante una passeggiata autunnale a Capri, in una gara fra lui e Marinetti a chi riusciva a creare le piú belle trovate: « nonostante tutte le sue audacie e spregiudicatezze », essi avvertivano che il Teatro Sintetico era, « sia pure per un capello, ancora attaccato al tradizionale teatro di prosa ».[30] Il *Teatro della Sorpresa*, stilato a Napoli il 9 ottobre 1921, veniva infatti presentato dichiaratamente come superamento del Teatro Sintetico, sentito per quello che era stato, cioè tentativo drammaturgico in gran parte fallito, e il Teatro della Sorpresa nasceva appunto motivato dall'esigenza di recuperare proprio quegli aspetti scenico-spettacolari eversivi, introdotti nel teatro al tempo delle serate futuriste, e sulla cui strada, si è visto, Marinetti e compagni non erano riusciti a progredire. Nel manifesto teatrale del 1921 infatti, risulta preminente e assoluto il problema del rapporto con il pubblico, e l'esigenza di soddisfare la richiesta piú insistita, rivolta al produttore di forme espressive nel nostro secolo, cioè la novità, la « sorpresa ».

Nel 1924 una nuova compagnia che faceva sempre capo all'organizzazione di Marinetti, Cangiullo e De Angelis, realizzò quello che è stato definito « l'ultimo grande spettacolo del teatro della sorpresa », e si potrebbe dire del teatro futurista. Facevano parte del programma, accanto ai « pezzi forti »

[29] Le « tavole tattili » vengono descritte da F. CANGIULLO, *Le serate futuriste*, cit., pp. 325 e sgg. (vedi parte seconda: *Documenti*). Dell'11 gennaio 1921 era il manifesto marinettiano sul *Tattilismo*, che teorizzava appunto le tavole tattili, e lanciava anche l'idea di teatri tattili (cfr. L. SCRIVO, *op. cit.*, pp. 171-174).

[30] Cfr. F. CANGIULLO, *op. cit.*, pp. 273-274. Per il testo del manifesto, vedi parte seconda: *Documenti*.

(i *Drammi tattili, antipsicologici, sensori, elementari* di Marinetti e Cangiullo), alcune realizzazioni sceniche di Depero e di Prampolini: secondo il parere di Ettore Romagnoli, uno dei primi « letterati » ad accordare credito artistico e simpatia ai futuristi, in confronto alle trovate marinettiane proprio i balletti di Prampolini e di Depero risultarono i piú interessanti.[31] Ciò a conferma dell'esaurimento della linea degli scrittori drammaturghi, i quali non seppero servirsi della collaborazione dei pittori scenotecnici, che sola avrebbe potuto garantire un effettivo svecchiamento del teatro italiano.

Nello stesso anno, nella rivista d'arte futurista « Noi » diretta da Enrico Prampolini, Marinetti pubblicava il manifesto su *Il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile.* Riprendendo interi stralci dal *Teatro futurista sintetico* e dal *Teatro della Sorpresa,* Marinetti sembra tracciare un bilancio complessivo della trascorsa attività teatrale del movimento e dei suoi influssi sul teatro contemporaneo, per arrivare a fissare le due linee del momento: « teatro astratto », teorizzato ed attuato dagli scenotecnici, e « teatro tattile », sua personale invenzione, che risulta in confronto povero espediente innovativo.[32]

A cominciare infatti dal *Teatro aereo futurista* del pittore e pilota Fedele Azari, i manifesti di argomento teatrale che costellano il periodo del secondo futurismo, non risultano altro che velleitarie astratte proposte, aggiunte a corollario del ricitato e resuscitato Teatro Sintetico; l'unico interessante, per il suo possibile avvicinamento al surrealismo, può essere il *Teatro visionico* di Pino Masnata.[33]

Nel 1933, uno degli ultimi interventi teorici sullo spettacolo di Marinetti è un vagheggiamento quasi delirante di *Teatro totale per masse,* in clima di populismo fascista, che si rifà

[31] Furono presentati *Scenari-macchine-maschere* di Depero e Prampolini e *Anihccam del 3000* di Depero su musica di Casavola: cfr. G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 183-195.

[32] Pubblicato in « Noi », marzo 1924, il manifesto marinettiano sta in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit. e in *Teatro di F.T. Marinetti*, cit.

[33] Per i due manifesti citati, vedi parte seconda: *Documenti.* Il 4 gennaio 1920, in « Roma futurista », veniva presentato da Mauro Montalti un *Teatro Elettro-Vibro-Luminoso,* sorta di rivisitazione del ricciardiano Teatro del Colore; del 1927 è la teorizzazione del *Teatro Novatore* di Fillia, del 1933 il *Teatro Sportivo* di Sanzin, del 1944 infine il *Manifesto per un Teatro Trasparente* di Giovanni Acquaviva e di Farfa (cfr. M. VERDONE, *op. cit.*, pp. 155-157 e pp. 365-370).

a vecchi motivi e a fantasmi del passato.[34] Ma nello stesso anno, con pervicace energia, egli non rinuncia a esprimere la propria parola innovatrice per quel che riguarda nuovi mezzi di comunicazione come la radio e la appena nata televisione. Per il teatro radiofonico anzi, a cui viene dedicato il manifesto *La Radia*, Marinetti compone cinque sintesi, sorta di brevi poemi-spartiti musicali che proseguendo la sperimentata « arte dei rumori » russoliana, anticipano le tecniche di Cage,[35] mostrando ancora una volta, in un'intatta fiducia verso le scoperte scientifiche, la capacità di intuire e voler saggiare le possibilità espressive dei piú moderni mezzi di comunicazione audiovisiva.

[34] Cfr. parte seconda: *Documenti.*

[35] Cfr. M. CALVESI, *op. cit.*, pp. 177-189. Per *La Radia*, cfr. parte seconda: *Documenti.* Nel 1938, Marinetti, insieme con Ginna, interviene ancora su *La cinematografia*: cfr. M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., pp. 239-241.

CAPITOLO VI

IL FUTURISMO OGGI

Dopo il rumore di scandalo sollevato nella sua fase ruggente, il futurismo ha conosciuto in Italia a cominciare dagli anni Venti un assoluto disconoscimento da parte della critica, divenuto vero e proprio silenzio e aggravato poi, nel secondo dopoguerra, dalla condanna morale attribuibile all'assimilazione *tout court* del movimento futurista al fascismo. Determinante, fino dal 1924, il giudizio espresso da Benedetto Croce:

> Veramente, per chi abbia senso delle connessioni storiche, l'origine ideale del « fascismo » si ritrova nel « futurismo »: in quella risolutezza a scendere in piazza, a imporre il proprio sentire, a turare la bocca ai dissidenti, a non temere tumulti e parapiglia, in quella sete del nuovo, in quell'ardore a rompere ogni tradizione, in quella esaltazione della giovinezza, che fu propria del futurismo, e che parlò poi ai cuori dei reduci dalle trincee, sdegnati delle schermaglie dei vecchi partiti e della mancanza di energia di cui davano prova verso le violenze e le insidie antinazionali e antistatali.[1]

E proseguiva dando la sua adesione al « carattere pratico o praticistico del movimento futuristico », ereditato appunto dal fascismo, e negando invece assolutamente qualsiasi considerazione di tipo estetico a un « movimento collettivo e volitivo e gridatorio e piazzaiuolo », perché la poesia « è cosa che nasce in rari spiriti solitarii e contemplanti, nel silenzio e all'ombra ». Espressione massima della condanna al non credito critico per l'arte futurista, in quel momento e per l'avvenire.

Ma negli stessi anni, sui rapporti futurismo-fascismo, scri-

[1] B. CROCE, *Fatti politici e interpretazioni storiche*, in « La Critica », marzo 1924, sta in *Il futurismo italiano*, a cura di I. GHERARDUCCI, cit., pp. 185-187.

veva con maggiore aderenza critica alla realtà contemporanea Giuseppe Prezzolini:

> Evidentemente nel Fascismo vi è stato del Futurismo. [...] Il Futurismo ha rispecchiato fedelmente certi bisogni contemporanei e certo ambiente milanese. [...] Ma come possa l'arte futurista andare d'accordo con il Fascismo italiano, non si vede. [...] Il Fascismo, se vuole veramente vincere la sua battaglia, deve ormai considerare come assorbito il Futurismo in quello che il Futurismo poteva avere di eccitante, e reprimerlo in tutto quello che esso ancora conserva di rivoluzionario, di anticlassico, di indisciplinato dal punto di vista dell'arte.[2]

Venivano cosí tracciate le sorti del futurismo, negato prima nella sua intrinseca validità artistica, poi, nel secondo dopoguerra, non considerabile *a priori* perché fascista, e durante il ventennio del regime messo da parte per la foga eversiva ormai fuori luogo, e progressivamente edulcorato e sostituito con forme di « avanguardia moderata », mentre la restaurazione classicistica rondiana contribuiva a un ulteriore affossamento sul piano esclusivamente artistico-letterario. Esemplare in questo senso, rileggere il confronto a mo' di decalogo tra futurismo e « novecentismo » tracciato nel 1927 da Massimo Bontempelli, propugnatore di questa nuova « avanguardia » non distruttiva ma fondatrice dell'arte del secolo.[3]

Solo verso la fine degli anni Cinquanta, il ripensamento critico sopravvenuto negli studi storici sul ventennio fascista, ha messo in moto anche un ritorno di interesse per il futurismo, che ha visto la pubblicazione delle prime raccolte documentarie di materiali e di testimonianze bibliografiche. Si è avviato cosí un processo di rivalutazione critica dell'avanguardia storica italiana, che ha investito prima il settore delle arti figurative e della letteratura, poi gradualmente tutti gli altri specifici settori inerenti all'intervento artistico futurista. Un processo di crescita della fortuna critica che — come è verificabile dal catalogo cronologico della bibliografia — ha raggiunto sulla fine degli anni Sessanta i vertici di un recupero totale e anche deleterio per eccesso, sull'impulso di un vorace interesse verso le avanguardie storiche, messo in moto dal-

[2] G. PREZZOLINI, *Fascismo e Futurismo*, in« Il Secolo », 3 luglio 1923.

[3] Cfr. M. BONTEMPELLI, *op. cit.*, pp. 22-25; riportato anche dalla GHERARDUCCI in *op. cit.*, pp. 188-191.

l'esigenza di confronto e di verifica da parte delle recenti neoavanguardie.

Anche nello specifico ambito teatrale, il disinteresse degli studiosi è pesato a lungo sui futuristi, sia per le ricordate « colpe » politiche, sia per ragioni piú particolarmente legate alla tradizione teatrale italiana, in seno a cui la loro rivoluzionaria proposta risultava troppo in anticipo sui tempi. E proprio di quella tradizione, si è visto, i futuristi hanno fatto le spese: i loro tentativi risultarono del tutto infruttuosi e inascoltati all'interno di una mentalità teatrale, viziata troppo a lungo da una concezione di stampo crociano che riduceva il fatto teatrale degno di essere artisticamente considerato al solo testo drammaturgico, secondo l'equivalenza teatro-genere letterario particolare:

> [...] il teatro migliore che rimane come sostanza della letteratura drammatica è quello che non si rappresenta, o si rappresenta meno frequentemente, ma a cui si ritorna, tra le pagine del libro, con rinnovato diletto e ammirazione.

Cosí affermava nel 1924, dalle colonne della « Gazzetta del Popolo », il critico torinese Domenico Lanza, uno dei campioni di questa fede assoluta nel teatro scritto rispetto a quello rappresentato.[4] Ma testimoniano ulteriormente la pervicacia del pregiudizio le stesse riflessioni sul teatro di Luigi Pirandello, fra i pochi in Italia nei primi decenni del Novecento attento alla problematica complessiva del linguaggio teatrale. Il drammaturgo, poi anche regista, siciliano avverte la necessità di rapportare sempre l'opera scritta al momento fondamentale della messa in scena, ma mentre al dramma steso dal « poeta » concede la possibilità di presentarsi come compiuta espressione d'arte appartenente alla sfera delle lettere, nel 1918 definisce ancora la « traduzione scenica » attuata dagli attori « sempre e per forza inferiore all'originale » creazione dell'autore.[5]

Forse proprio perché destinata a una specie di minorità arti-

[4] Cfr. D. LANZA, *Della critica e dei critici*, in « Gazzetta del Popolo », 16 febbraio 1924, sta in *Domenico Lanza: mezzo secolo di teatro*, a cura di A. BLANDI, Torino, Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, 1970.

[5] Cfr. L. PIRANDELLO, *Teatro e letteratura*, in « Il Messaggero della domenica », 30 luglio 1918, sta in *Saggi, poesie e scritti varii*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 988-989, dove sono raccolti anche altri contributi critici sul teatro.

stica, per il suo dover sottostare al contributo dell'« impoetica » precarietà dell'atto scenico, il teatro in Italia è rimasto a lungo bloccato sul versante della ricerca tecnica di messinscena, e nel suo sviluppo quindi come specifico linguaggio espressivo. Rispetto ad altre nazioni europee, Germania, Francia, Russia, dove una sensibilità registica nasce già al declinare dell'Ottocento in area naturalista prima, simbolista poi, in Italia si sente parlare di *metteur en scène* o di regista solo verso gli anni Venti-Trenta e sono mancati teorici e insieme sperimentatori del tipo di Appia, di Craig, di Stanislavskij, che hanno fatto del teatro una disciplina autonoma. Fino dal 1915, si è visto, Enrico Prampolini si era mostrato consapevole della situazione di arretratezza della scenotecnica e della regia in Italia,[6] di cui l'intervento teatrale futurista, nei suoi diversi episodi e protagonisti, rimane appunto la verifica esemplare, quali tentativi isolati ed incauti verso il nuovo, subito espulsi come non omogenei.

Nel 1932 Silvio D'Amico bollò i futuristi con il suo « autorevole » giudizio di critico ufficiale riconosciuto del teatro italiano:

> E i futuristi? [...] Confessiamo candidamente che ce n'eravamo scordati. E, se mai, è appunto questo il fatto grave: che ci se ne possa scordare. I futuristi hanno sollevato di quando in quando, un certo gaio rumore; ma, almeno a teatro, non hanno creato gran che. Non esiste una sola commedia futurista, che sia stabilmente entrata nel repertorio delle compagnie italiane. Quel rinnovamento che [...] tanti altri autori avevano iniziato per sí varie strade anche prima di loro [...], i futuristi l'hanno anch'essi, in qualche modo, predicato ma non attuato.[7]

Giudizio storico questo, sostanzialmente esatto quando si prendano in considerazione, nelle linee di sviluppo del teatro italiano novecentesco, gli apporti innovativi degli autori « grotteschi » e di Pirandello, ma giudizio che rientra appunto completamente in una logica di valutazione solo drammaturgica. Piú aperta e lungimirante invece, circa negli stessi anni, l'opinione espressa da Adriano Tilgher, che vedendo oltre gli effettivi risultati raggiunti, individuò l'importanza a teatro dei

[6] Cfr. il citato manifesto *Scenografia e coreografia futurista*, e inoltre *I valori dell'allestimento scenico e i balli russi*, in « I Nuovissimi », 9 aprile 1917, sta in *« Variété ». Prampolini e la scena*, cit., pp. 68-69.

[7] S. D'Amico, *op. cit.*, p. 235.

futuristi proprio nell'aver proclamato in maniera rivoluzionaria l'« esigenza di arte nuova »:

D'accordo che, artisticamente, non si tratta, almeno finora, che di tentativi non del tutto riusciti. Ma, intanto, essi, fin dal 1915, hanno operato come efficace fermento dissolutivo di un mondo drammatico sopravvissuto a se stesso e privo di ogni ragion di vivere. Strampalerie, bizzarrie, fumisterie: d'accordo anche qui. Ma [...] con quelle bizzarrie al vecchio dramma psicologico, alla francese, matematico sviluppo di dati contenuti in premesse inizialmente poste [...], si opponeva l'esigenza che il teatro fosse qualcosa di piú e di meglio che la paziente e gelida analisi della vita interiore.[8]

Ma la condanna emessa dalla critica ufficiale attraverso la penna di D'Amico, e di Simoni, di Praga, di Albini, è valsa a liquidare gli episodi futuristi in teatro, per almeno trent'anni, con generiche etichette di « cosa da burla » poco attendibili nei confronti del teatro e delle arti « serie ».[9] Dopo la ventata di curiosità destata nei cronisti contemporanei, gli spettacoli futuristi rimasero pressoché ignorati fino alla non lontana riscoperta del decennio scorso, che ne ha iniziato una concreta valutazione.

L'uscita del *Teatro di F.T. Marinetti*, nel 1960, a cura di Giovanni Calendoli, forní materiali e stimolo per un ritorno critico al teatro futurista, il quale si trovò a coincidere in pieni anni Sessanta con le esperienze di un'« avanguardia teatrale » italiana, che mobilitò parte della pubblicistica del settore a riflettere sui caratteri di una « scrittura scenica » contrapposta alla scrittura drammatica. Vi fu cosí un recupero degli interventi spettacolari futuristi, avvertiti quasi come precursori, per i loro tratti di spiccata modernità; i contributi critici, specialmente in periodici e riviste, registrarono un'impennata dal '65 in poi: nel 1967, la rivista « Sipario » dedica per intero al teatro futurista un numero doppio; nel '69 pubblicando nel

[8] A. TILGHER, *Il teatro di F.T. Marinetti*, in « Cinema-Teatro », 1930, sta in G. ANTONUCCI, *Cronache del teatro futurista*, cit., pp. 278-279.

[9] È questo il giudizio di I. SANESI, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1954², vol. II, pp. 539-540. Oltre a D'Amico, cfr. R. SIMONI, *Teatro sintetico futurista*, in « Corriere della Sera », 2 aprile 1920; Anonimo (ma E. ALBINI), *I futuristi al Diana*, in « Avanti! », 2-3 aprile 1920 (recensione alla rappresentazione milanese del Teatro Sintetico); M. PRAGA, *Gli ultimi capolavori futuristi*, in « L'Illustrazione Italiana », 3 febbraio 1924 (recensione al Teatro della Sorpresa): i tre articoli stanno in G. ANTONUCCI, *op. cit.*

volume *La scrittura scenica* un « itinerario di letture » sul nuovo teatro italiano, Giuseppe Bartolucci vi inserisce *Di una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi*; nello stesso anno, sotto il titolo *Il « gesto » futurista*, egli raccoglie un'ampia serie di materiali drammaturgici e di interventi critici nati sulla scia di una ricerca sul futurismo, avviata nel '68 al Teatro Stabile di Torino.[10] E ancora nello stesso periodo s'infittiscono i contributi nel campo della scenografia, mentre vengono riediti altri testi teorici e creativi marinettiani, con una approfondita indagine storico-filologica da parte di Luciano De Maria. Ma dal 1967 al '70 si deve a Mario Verdone, con le sue ricerche sul cinema e sul teatro futuristi, un massiccio lavoro di raccolta e pubblicazione di materiale documentario, che costituisce tuttora un panorama disorganico ma ricchissimo di dati a cui attingere.

Nell'avanzare delle ipotesi critiche è stato subito chiaro a Verdone che il teatro futurista era rimasto misconosciuto per le responsabilità di una critica attenta per prima cosa alle « parole », alla letteratura, mentre per i futuristi contava « teatralità, dinamicità, visione », cioè gli elementi essenzialmente spettacolari,[11] e muovendosi nella direzione del recupero entusiasta dello scopritore, furono, soprattutto da lui, messi in luce i caratteri migliori dell'apporto futurista al teatro, sino a farne momento anticipatore delle piú rivoluzionarie esperienze teatrali novecentesche, dal Dada al surrealismo al teatro dell'Assurdo, per arrivare alle piú vicine esperienze delle neoavanguardie. E nell'ambito italiano fu resa giustizia al futurismo nei confronti del teatro pirandelliano e « grottesco », capovolgendo una situazione critica che passava dopo trent'anni dal disinteresse 'accademico' piú assoluto, agli estremi opposti di una rivalutazione a tutti i costi e di un'altrettanto pericolosa fortuna. Ma adesso, con gli strumenti di ricerca che cominciano a essere disponibili anche per il ridestato interesse critico verso il teatro italiano del Novecento, sembra possibile un'indagine piú ponderata nel quadro complessivo del secolo.

[10] Cfr. G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1969, e *Il « gesto » futurista. Materiali drammaturgici (1968-1969)*, Roma, Bulzoni, 1969. Si rimanda inoltre alla parte terza: *Bibliografia*.

[11] Cfr. M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit., pp. 374-375.

PARTE SECONDA

Documenti

SOMMARIO

1. Manifesto dei Drammaturghi futuristi (11 gennaio 1911).
2. Il Teatro di Varietà.
3. Il Teatro futurista sintetico (11 gennaio-18 febbraio 1915).
4. Scenografia e coreografia futurista.
5. La declamazione dinamica e sinottica (11 marzo 1916).
6. La cinematografia futurista (11 settembre 1916).
7. Il Teatro Aereo futurista (11 aprile 1919).
8. La vittoria di Settimelli col Teatro Futurista.
9. Il nuovo teatro italiano.
10. Il teatro visionico.
11. Il Teatro della Sorpresa. Manifesto (11 ottobre 1921).
12. L'atmosfera scenica futurista.
13. La serata al « Mercadante ».
14. Il tattilismo a Trieste.
15. Il Teatro Totale per masse (1933).
16. La Radia, Manifesto futurista dell'ottobre 1933.
17. Nascita del Teatro Sintetico.

Documento 1: FILIPPO TOMMASO MARINETTI: *MANIFESTO DEI DRAMMATURGHI FUTURISTI* (11 gennaio 1911)

Perché l'Arte drammatica non continui ad essere ciò che è oggi: un meschino prodotto industriale sottoposto al mercato dei divertimenti e dei piaceri cittadini, bisogna spazzar via tutti gl'immondi pregiudizî che schiacciano gli autori, gli attori ed il pubblico.

1. Noi futuristi insegniamo anzitutto agli autori il *disprezzo del pubblico* e specialmente il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni, del quale possiamo sintetizzare cosí la psicologia: rivalità di cappelli e di *toilettes* femminili, — vanità del posto pagato caro, che si trasforma in orgoglio intellettuale, — palchi e platea occupati da uomini maturi e ricchi, dal cervello naturalmente sprezzante e dalla digestione laboriosissima, che rende impossibile qualsiasi sforzo della mente.

2. Noi insegniamo inoltre l'*orrore del successo immediato* che suol coronare le opere mediocri e banali. I lavori teatrali che afferrano direttamente, senza intermediarî, senza spiegazioni, tutti gl'individui di un pubblico, sono opere piú o meno ben costruite, ma assolutamente prive di novità e quindi di genialità creatrice.

3. Gli autori non devono avere altra preoccupazione che quella di un'*assoluta originalità novatrice.* Tutti i lavori drammatici che partono da un luogo comune o attingono da altre opere d'arte la concezione, la trama o una parte del loro svolgimento sono assolutamente spregevoli.

4. I *leit-motivs* dell'amore e il triangolo dell'adulterio, essendo già stati troppo usati in letteratura, devono essere ridotti sulla scena al valore secondario di episodî o di accessorî, cioè allo stesso valore a cui l'amore è ormai ridotto nella vita, per effetto del grande sforzo futurista.

5. Poiché l'arte drammatica non può avere, come tutte le arti, altro scopo che quello di strappare l'anima del pubblico alla bassa realtà quotidiana e di esaltarla in una atmosfera abbagliante d'ebbrezza intellettuale, noi disprezziamo tutti quei lavori che vogliono soltanto

commuovere e far piangere, mediante lo spettacolo inevitabilmente pietoso d'una madre a cui è morto il figlio, o quello di una ragazza che non può sposare il suo innamorato, o altre simili scipitaggini...

6. Noi *disprezziamo* in arte, e piú particolarmente nel teatro, *tutte le specie di ricostruzioni storiche,* sia che esse traggano interesse dalla figura di un eroe o di una eroina illustre (Nerone, Giulio Cesare, Napoleone o Francesca da Rimini), sia che si basino sulla stupida suggestione esercitata dai costumi e dagli scenarî del passato. Il dramma moderno deve riflettere qualche parte del gran sogno futurista che sorge dalla nostra vita odierna, esasperata dalle velocità terrestri, marine e aeree, e dominata dal vapore e dall'elettricità.

Bisogna introdurre nel teatro la sensazione del dominio della Macchina, i grandi brividi che agitano le folle, le nuove correnti d'idee e le grandi scoperte della scienza, che hanno completamente trasformato la nostra sensibilità e la nostra mentalità d'uomini del ventesimo secolo.

7. L'arte drammatica non deve fare della fotografia psicologica, ma tendere invece ad una *sintesi della vita nelle sue linee piú tipiche* e piú significative.

8. Non può esistere arte drammatica senza poesia, cioè senza ebbrezza e senza sintesi. Le forme prosodiche regolari devono essere escluse. Lo scrittore futurista si servirà dunque, pel teatro, del *verso libero*: mobile orchestrazione di immagini e di suoni, che passando dalla prosa piú semplice, quando si tratti per esempio dell'ingresso di un domestico o della chiusura di una porta, possa elevarsi gradualmente, al ritmo delle passioni, in strofe cadenzate o caòtiche a volta a volta, quando si tratti per esempio di annunciare la vittoria d'un popolo o la morte gloriosa di un aviatore.

9. Bisogna distruggere l'ossessione della ricchezza, fra i letterati, poiché l'avidità del guadagno ha spinto al teatro scrittori esclusivamente dotati delle qualità del romanziere o del giornalista.

10. Noi vogliamo sottoporre completamente gli attori all'autorità degli scrittori, e strapparli alla dominazione del pubblico che li spinge fatalmente a ricercare l'effetto facile, allontanandoli da qualsiasi ricerca d'interpretazione profonda. Per questo, bisogna abolire l'abitudine grottesca degli applausi e dei fischi, che può servire di barometro all'eloquenza parlamentare, non certo al valore di un'opera d'arte.

11. Noi insegniamo infine agli autori e agli attori *la voluttà di essere fischiati.*

Tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello o nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi *cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita.*

Nell'affermarvi queste convinzioni futuriste, ho la gioia di sapere che il mio genio, molte volte fischiato dai pubblici di Francia e d'Italia,

non sarà mai sepolto sotto applausi troppo pesanti, come un Rostand qualunque!...

(in L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 28-29)

Documento 2: FILIPPO TOMMASO MARINETTI: *IL TEATRO DI VARIETÀ*

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso lento analitico e diluito, degno tutt'al piú dell'età della lampada a petrolio.

il Futurismo esalta il Teatro di Varietà

perché: 1. Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'Elettricità, non ha fortunatamente tradizione alcuna, né maestri, né dogmi, e si nutre di attualità veloce.

2. Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perché si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.

3. Gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietà hanno una sola ragione d'essere e di trionfare: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore. Da ciò, l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi, da ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi records di agilità, di velocità, di forza, di complicazione e di eleganza.

4. Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi oggi il cinematografo, che lo arricchisca d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli).

5. Il Teatro di Varietà, essendo una vetrina rimuneratrice d'innumerevoli sforzi inventivi, genera naturalmente ciò che io chiamo il *meraviglioso futurista*, prodotto dal meccanismo moderno. Ecco alcuni elementi di questo *meraviglioso*: 1) caricature possenti; 2) abissi di ridicolo; 3) ironie impalpabili e deliziose; 4) simboli avviluppanti e definitivi; 5) cascate d'ilarità irrefrenabile; 6) analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico; 7) scorci di cinismo rivelatore; 8) intrecci spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad aerare gradevolmente l'intelligenza; 9) tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi; 10) tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia; 11) tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del ru-

more e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte piú inesplorata della nostra sensibilità; 12) cumolo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti (« ed ora diamo un'occhiata ai Balcani »: Re Nicola, Enver-bey, Daneff, Venizelos, manate sulla pancia e schiaffi tra Serbi e Bulgari, un *couplet*, e tutto sparisce); 13) pantomime satiriche istruttive; 14) caricature del dolore e della nostalgia, fortemente impresse nella sensibilità per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica esitante e stanca; parole gravi ridicolizzate da gesti comici, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate.

6. Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara. Vi si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole, ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato finora nei propri nervi per distrarsi ridendo del dolore materiale e morale; è inoltre la fusione ribollente di tutte le risate, di tutti i sorrisi, di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di tutte le smorfie dell'umanità futura. Vi si gustano l'allegria che scuoterà gli uomini fra cento anni, la loro poesia, la loro pittura, la loro filosofia e i balzi della loro architettura.

7. Il Teatro di Varietà offre il piú igienico fra tutti gli spettacoli, pel suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spiralici di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi). Col suo ritmo di danza celere e trascinante, il Teatro di Varietà trae per forza le anime piú lente dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare.

8. Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido *voyeur*, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisti e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti.

Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora cosí colla fantasia degli attori, l'azione si svolge a un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo fra i battaglioni di ammiratori, smockings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la *stella*; doppia vittoria finale: cena *chic* e letto.

9. Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva pel maschio, poiché esalta il suo istinto rapace e poiché strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano. Esso fa risaltare, invece,

tutte le mirabili qualità animali della donna, le sue forze di presa, di seduzione, di perfidia e di resistenza.

10. Il Teatro di Varietà è una scuola d'eroismo pei differenti records di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmosfera del pericolo. (Es. Salti della morte, *Looping the loop* in bicicletta, in automobile, a cavallo).

11. Il Teatro di Varietà è una scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale, per i suoi clowns, prestigiatori, divinatori del pensiero, calcolatori prodigiosi, macchiettisti, imitatori e parodisti, i suoi giocolieri musicali e i suoi eccentrici americani, le cui fantastiche gravidanze figliano oggetti e meccanismi inverosimili.

12. Il Teatro di Varietà è la sola scuola che si possa consigliare agli adolescenti e ai giovani d'ingegno, perché spiega in modo incisivo e rapido i problemi piú sentimentali, piú astrusi e gli avvenimenti politici piú complicati. Esempio: un anno fa, alle Folies-Bergère, due danzatori rappresentavano le ondeggianti discussioni di Cambon con Kinderlen-Watcher sulla questione del Marocco e del Congo, con una danza simbolica e significativa che equivaleva ad almeno tre anni di studi di politica estera. I due danzatori, rivolti al pubblico, intrecciate le braccia, stretti l'uno al fianco dell'altro, andavano facendosi delle reciproche concessioni di territori, saltando avanti e indietro, a destra e a sinistra, senza mai staccarsi, tenendo ognuno fissi gli occhi allo scopo, che era quello d'imbrogliarsi a vicenda. Davano un'impressione di estrema cortesia, di abile ondeggiamento, di ferocia, di diffidenza, di ostinazione, di meticolosità, insuperabilmente diplomatiche.

Inoltre il Teatro di Varietà spiega luminosamente le leggi dominanti della vita moderna:

a) necessità di complicazioni e di ritmi diversi;

b) fatalità utile della menzogna e della contraddizione (es.: danzatrici inglesi a doppia faccia: pastorella e soldato terribile);

c) onnipotenza di una volontà metodica che modifica e centuplica le forze umane;

d) simultaneità di velocità + trasformazioni (es.: Fregoli).

13. Il Teatro di Varietà deprezza sistematicamente l'amore ideale e la sua ossessione romantica, ripetendo a sazietà, colla monotonia e l'automaticità di un mestiere quotidiano, i languori nostalgici della passione. Esso meccanizza bizzarramente il sentimento, deprezza e calpesta igienicamente l'ossessione del possesso carnale, abbassa la lussuria alla funzione naturale del coito, la priva di ogni mistero, di ogni angoscia deprimente e di ogni idealismo anti-igienico.

Il Teatro di Varietà dà invece il senso e il gusto degli amori facili, leggeri e ironici. Gli spettacoli di caffè-concerto all'aria aperta sulle terrazze dei *Casinos* offrono una divertentissima battaglia tra il chiaro di luna spasmodico, tormentato da infinite disperazioni, e la luce elettrica che rimbalza violentemente sui gioielli falsi, le carni

imbellettate, i gonnellini multicolori, i velluti, i lustrini e il sangue falso delle labbra. Naturalmente, l'energica luce elettrica trionfa, e il molle e decadente chiaro di luna è sconfitto.

14. Il Teatro di Varietà è naturalmente antiaccademico, primitivo e ingenuo, quindi piú significativo, per l'imprevisto delle sue ricerche e la semplicità dei suoi mezzi. (Es.: il sistematico giro di palcoscenico che le chanteuses fanno, alla fine di ogni *couplet*, come belve in gabbia).

15. Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscolo. Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi *numero d'attrazione*. Cosí noi approviamo incondizionatamente l'esecuzione del *Parsifal* in 40 minuti, che si prepara in un grande Music-hall di Londra.

16. Il Teatro di Varietà distrugge tutte le nostre concezioni di prospettiva, di proporzione, di tempo e di spazio. (Es.: porticina e cancelletto alti 30 centimetri, isolati in mezzo al palcoscenico, e da cui certi eccentrici americani passano aprendo e ripassano richiudendo con serietà, come se non potessero fare altrimenti).

17. Il Teatro di Varietà ci offre tutti i records raggiunti finora: massima velocità e massimo equilibrismo e acrobatismo dei giapponesi, massima frenesia muscolare dei negri, massimo sviluppo dell'intelligenza degli animali (cavalli, elefanti, foche, cani, uccelli ammaestrati), massima ispirazione melodica del Golfo di Napoli e delle steppe russe, massimo spirito parigino, massima forza comparata delle diverse razze (lotta e boxe), massima mostruosità anatomica, massima bellezza della donna.

18. Mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti, insomma (cosa e parola immonde) la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo *fisicofollia.*

19. Il Teatro di Varietà offre infine a tutti i paesi che non hanno una grande capitale unica (cosí l'Italia) un riassunto brillante di Parigi considerato come focolare unico e ossessionante del lusso e del piacere ultra raffinato.

Il Futurismo vuole trasformare il Teatro di Varietà in Teatro dello stupore, del record e della fisicofollia.

1. Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà, esagerarvi singolarmente il lusso, moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo.

(Esempio: obbligare le chanteuses a tingersi il décolleté, le braccia, e specialmente i capelli, in tutti i colori finora trascurati come mezzi di seduzione. Capelli verdi, braccia violette, décolleté azzurro, chignon arancione, ecc. Interrompere una canzonetta facendola continuare da un discorso rivoluzionario. Cospargere una romanza d'insulti e di parolacce, ecc.).

2. Impedire che una serie di tradizioni si stabilisca nel Teatro di Varietà. Combattere perciò ed abolire le *Revues* parigine, stupide e tediose quanto la tragedia greca, coi loro Compère et Commère, che esercitano la funzione del coro antico, e la loro sfilata di personaggi e d'avvenimenti politici, sottolineati da motti di spirito, con una logica e un concatenamento fastidiosissimi. Il Teatro di Varietà non deve essere, infatti, quello che purtroppo è ancora oggi quasi sempre: un giornale piú o meno umoristico.

3. Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria. Qualche proposta a caso: mettere della colla forte su alcune poltrone, perché lo spettatore, uomo o donna, che rimane incollato, susciti l'ilarità generale. (Il frack o la toilette danneggiato sarà naturalmente pagato all'uscita). - Vendere lo stesso posto a 10 persone: quindi ingombro, battibecchi e alterchi. - Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate con gesti osceni, pizzicotti alle donne o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo sternuto, ecc.

4. Prostituire sistematicamente tutta l'arte classica sulla scena, rappresentando per es. in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e comicamente mescolate. - Vivificare le opere di Beethoven, di Wagner, di Bach, di Bellini, di Chopin, introducendovi delle canzonette napoletane. - Mettere a fianco a fianco sulla scena Zacconi, la Duse e Mayol, Sarah Bernhardt e Fregoli. - Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, cominciando dall'ultima nota. - Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto. - Fare altrettanto con tutti gli autori piú venerati. - Far recitare *Ernani* da attori chiusi fino al collo in tanti sacchi. - Insaponare le assi del palcoscenico, per provocare divertenti capitomboli nel momento piú tragico.

5. Incoraggiare in ogni modo il *genere* dei clowns e degli eccentrici americani, i loro effetti di grottesco esaltante, di dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorprese e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti, da cui uscirà con mille altre cose la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo.

Poiché, non lo dimenticate, noi futuristi siamo dei *giovani artiglieri in baldoria,* come proclamammo nel nostro manifesto *« Uccidiamo il chiaro di luna! »* fuoco + fuoco + luce contro chiaro di luna e vecchi firmamenti guerra ogni sera grandi città brandire réclames luminose immensa faccia di negro (30 m. altezza + 150 m. al-

tezza della casa = 180 m.) aprire chiudere aprire chiudere occhio d'oro (altezza 3 m.) *FUMEZ FUMEZ MANOLI FUMEZ MANOLI CIGARETTES* donna in camicia (50 m. + 120 altezza della casa = 170 m.) stringere allentare busto viola roseo lilla azzurro spuma di lampadine elettriche in una coppa di champagne (30 m.) frizzare svaporare in una bocca d'ombra réclames luminose velarsi morire sotto una mano nera tenace rinascere continuare prolungare nella notte lo sforzo della giornata umana coraggio + follia mai morire né fermarsi né addormentarsi réclames luminose = formazione e disgregazione di minerali e vegetali centro della terra circolazione sanguigna nei volti ferrei delle case futuriste animarsi imporporarsi (gioia collera su su ancora presto piú forte ancora) appena le tenebre pessimiste negatrici sentimentali nostalgiche assediano la città risveglio sfolgorante delle vie che canalizzano durante il giorno il brulichío fumoso del lavoro due cavalli (altezza 30 m.) far ruzzolare con una zampa palle d'oro *GIOCONDA ACQUA PURGATIVA* incrociarsi di *trrrr trrrrr* Elevated *trrrr trrrrr* sulla testa *trombeeebeeebeeette* fiiiiiischi sirene d'autoambulanze + pompe elettriche trasformazione delle vie in splendidi corridoi condurre spingere logica necessità la folla verso trepidazione + ilarità + frastuono del Music-hall *FOLIES-BERGÈRE EMPIRE CRÈME-ÉCLIPSE* tubi di mercurio rossi rossi rossi turchini turchini turchini violetti enormi lettere-anguille d'oro fuoco porpora diamante sfida futurista alla notte piagnucolosa sconfitta delle stelle calore entusiasmo fede convinzione volontà penetrazione d'una réclame luminosa nella casa dirimpetto *schiaffi gialli* a quel podagroso in pantofole bibliofile che sonnecchia 3 specchi lo guardano la réclame s'immerge nei 3 abissi rossodorati aprire chiudere aprire chiudere delle profondità di 3 miliardi di chilometri orrore uscire uscire presto cappello bastone scala tassametro spintoni *keee-keee-keee* eccoci barbaglio del promenoir solennità delle pantere-cocottes fra i tropici della musica leggiera odore tondo e caldo della gaiezza Music-hall = ventilatore instancabile del cervello futurista del mondo

(da « Lacerba », Firenze, 1° ottobre 1913. Ora in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 70-79)

Documento 3: F.T. MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI, BRUNO CORRA: *IL TEATRO FUTURISTA SINTETICO* (11 gennaio - 18 febbraio 1915)

Aspettando la nostra grande guerra tanto invocata, noi Futuristi alterniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo. L'Italia dovrà essere impavida, accanitissima, elastica e veloce come uno schermidore, indifferente ai colpi come un boxeur, impassibile all'annuncio

di una vittoria che costasse cinquantamila morti, o anche all'annuncio di una disfatta.

Perché l'Italia impari a decidersi fulmineamente, a slanciarsi, a sostenere ogni sforzo e ogni possibile sventura non occorrono libri e riviste. Questi interessano e occupano solo una minoranza; sono piú o meno tediosi, ingombranti e rallentanti, non possono che raffreddare l'entusiasmo, troncare lo slancio e avvelenare di dubbî un popolo che si batte. La guerra, futurismo intensificato, c'impone di marciare e di non marcire nelle biblioteche e nelle sale di lettura. *Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro.* Infatti il 90 % degl'italiani va a teatro, mentre soltanto il 10 % legge libri e riviste. È necessario però un *teatro futurista*, cioè assolutamente opposto al teatro passatista, che prolunga i suoi cortei monotoni e deprimenti sulle scene sonnolente d'Italia.

Senza insistere contro il teatro storico, forma nauseante e già scartata dai pubblici passatisti, noi condanniamo tutto il teatro contemporaneo, poiché è tutto prolisso, analitico, pedantescamente psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura, diviso a celle come un monastero, ammuffito come una vecchia casa disabitata. È insomma un teatro pacifista e neutralista, in antitesi colla velocità feroce, travolgente e sintetizzante della guerra.

Noi creiamo un Teatro futurista

Sintetico

cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli.

Gli scrittori che vollero rinnovare il teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andrejeff, Paul Claudel, Bernard Shaw) non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi dalla tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria. Davanti alle opere di questi autori, il pubblico è nell'atteggiamento ributtante di un crocchio di sfaccendati che sorseggiano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso-singhiozzo che scoppia, finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato. Ogni atto equivale a dovere aspettare pazientemente in anticamera che il ministro (colpo di scena: bacio, revolverata, parola rivelatrice, ecc.) vi riceva. Tutto questo teatro passatista o semi-futurista, invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse bestialmente la varietà di luoghi (fonte di stupore e di dinamismo) insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera. Cosicché questo teatro è tutto statico.

Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista. I nostri atti potranno anche essere *attimi*, e cioè durare pochi secondi. Con questa

brevità essenziale e sintetica, il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza col *Cinematografo.*

Atecnico

Il teatro passatista è la forma letteraria che piú costringe la genialità dell'autore a deformarsi e a diminuirsi. In esso, molto piú che nella lirica e nel romanzo, imperano le *esigenze della tecnica*: 1) scartare ogni concezione che non rientri nei gusti del pubblico; 2) trovata una concezione teatrale (esprimibile in poche pagine) diluirla e diluirla in due, tre, quattro atti; 3) mettere intorno al personaggio che ci interessa molta gente che non c'entra affatto: macchiette, tipi bizzarri e altri rompiscatole; 4) fare in modo che la durata di ogni atto oscilli tra la mezz'ora e i tre quarti d'ora; 5) costruire gli atti preoccupandosi di: *a*) cominciare con sette-otto pagine assolutamente inutili; *b*) introdurre un decimo della concezione nel primo atto, cinque decimi nel secondo, quattro decimi nel terzo; *c*) architettare gli atti in maniera ascendente, cosicché l'atto non sia che una preparazione del finale; *d*) fare senza riguardo un primo atto *noiosetto,* purché il secondo sia *divertente* ed il terzo *divorante*; 6) appoggiare invariabilmente ogni battuta *essenziale* a un centinaio o piú di battute insignificanti *di preparazione*; 7) non consacrare mai meno di una pagina a spiegare con esattezza una entrata o una uscita; 8) applicare sistematicamente la *regola di una superficiale varietà* all'intero lavoro, agli atti, alle scene, alle battute, cioè per es.: fare un atto di giorno, uno di sera e uno nel cuor della notte; fare un atto patetico, uno angoscioso e uno sublime; quando si è costretti a prolungare un colloquio a due, fare accadere qualche cosa che lo interrompa: un vaso che cade, una mandolinata che passa... Oppure far muovere costantemente le due persone, da sedute in piedi, da destra a sinistra, e intanto variare il dialogo in modo che sembri ad ogni istante che qualche bomba debba scoppiare fuori (per es.: il marito tradito che strappa alla moglie la prova) senza che in realtà scoppi mai niente sino alla fine dell'atto; 9) preoccuparsi enormemente della *verosimiglianza dell'intreccio*; 10) fare in modo che il pubblico *debba sempre capire con la massima completezza il come e il perché di ogni azione scenica e soprattutto sapere all'ultimo atto come vanno a finire i protagonisti.*

Col nostro movimento sintetista nel teatro, noi vogliamo distruggere la Tecnica, che dai Greci ad oggi, invece di semplificarsi, è divenuta sempre piú dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice. *Dunque*:

1. *È stupido scrivere cento pagine dove ne basterebbe una,* solo perché il pubblico per abitudine e per infantile istintivismo, vuol vedere il carattere di un personaggio risultare da una serie di fatti e ha bisogno di illudersi che il personaggio stesso esista realmente per ammirarne il valore d'arte, mentre non vuole ammettere questo valore se l'autore si limita a indicarlo con pochi tratti.

2. *È stupido* non ribellarsi al pregiudizio della teatralità quando la vita stessa (la quale è costituita da *azioni infinitamente piú impacciate, piú regolate e piú prevedibili* di quelle che si svolgono nel campo dell'arte) è in massima parte *antiteatrale* e offre anche in questa sua parte *innumerevoli possibilità sceniche. Tutto è teatrale quando ha valore.*

3. *È stupido* soddisfare la primitività delle folle, che alla fine vogliono vedere esaltato il personaggio simpatico e sconfitto l'antipatico.

4. *È stupido* curarsi della verosimiglianza (assurdità, questa, poiché valore e genialità non coincidono affatto con essa).

5. *È stupido* voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con *raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati.* Per es.: è stupido rappresentare sulla scena una contesa tra due persone *sempre* con ordine, con logica e con chiarezza, mentre nella nostra esperienza di vita troviamo quasi solo dei *pezzi di disputa* a cui la nostra attività di uomini moderni ci ha fatto assistere *per un momento* in tram, in un caffè, in una stazione, e che sono rimasti cinematografati nel nostro spirito come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, parole, rumori e luci.

6. *È stupido* sottostare alle imposizioni del *crescendo*, della *preparazione* e del *massimo effetto alla fine.*

7. *È stupido* lasciare imporre alla propria genialità il peso di una tecnica *che tutti* (anche gl'imbecilli) *possono acquistare a furia di studio, di pratica e di pazienza.*

8. *È stupido rinunziare al dinamico salto nel vuoto della creazione totale fuori da tutti i campi esplorati.*

Dinamico, Simultaneo

cioè nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice. Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata (ore, minuti, secondi) e non preparata lungamente (mesi, anni, secoli).

Noi abbiamo una invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori, senza tener conto dell'ambiente in cui dovrà essere rappresentato. *La maggior parte dei nostri lavori sono stati scritti in teatro.* L'ambiente teatrale è per noi un serbatoio inesauribile di ispirazioni: la circolare sensazione magnetica filtrante dal teatro vuoto dorato in una mattinata di prova a cervello stanco, l'intonazione di un attore che ci suggerisce la possibilità di costruirvi sopra un paradossale aggregato di pensiero, un movimento di scenari che ci dà lo spunto per una sinfonia di luci, la carnosità di un'attrice che genera nella nostra sensibilità concezioni piene di geniali scorci pletorici.

Scorrazzavamo per l'Italia alla testa di un eroico battaglione di comici che imponeva « *ELETTRICITÀ* » e altre sintesi futuriste (ieri vive e oggi da noi superate e condannate) a pubblici che erano rivoluzioni imprigionate nelle sale. Dal *Politeama Garibaldi* di Palermo, al *Dal Verme* di Milano. I teatri italiani, spianavano le rughe al massaggio furibondo della folla e ridevano con sussulti di terremoto. Fraternizzavamo con gli attori. Poi, nelle notti insonni di viaggio, discutevamo frustando reciprocamente le nostre genialità al ritmo dei tunnels e delle stazioni. Il nostro teatro futurista si infischia di Shakespeare, ma tien conto di un pettegolezzo di comici, si addormenta a una battuta di Ibsen, ma si entusiasma pei riflessi rossi o verdi delle poltrone. Noi *otteniamo un dinamismo assoluto mediante la compenetrazione di ambienti e di tempi diversi.* Es.: mentre in un dramma come *Piú che l'amore,* i fatti importanti (es.: l'uccisione del biscazziere) non si muovono sulla scena, ma vengono raccontati con un'assoluta mancanza di dinamismo; mentre nel 1° atto della *Figlia di Jorio* i fatti si muovono in un'unica scena senza balzi di spazio e di tempo, nella sintesi futurista *Simultaneità* vi sono due ambienti che si compenetrano e molti tempi diversi messi in azione simultaneamente.

Autonomo, Alogico, Irreale

La sintesi teatrale futurista non sarà sottomessa alla logica, non conterrà nulla di fotografico, sarà *autonoma,* non somiglierà che a se stessa, pur traendo dalla realtà elementi da combinarsi a capriccio. Anzitutto, come per il pittore e per il musicista esiste, sparpagliata nel mondo esteriore, una vita piú ristretta ma piú intensa, costituita da colori, forme, suoni e rumori, cosí, *per l'uomo dotato di sensibilità teatrale esiste una realtà specializzata la quale assalta i nervi con violenza*: essa è costituita da ciò che si chiama *il mondo teatrale.*

Il teatro futurista, nasce dalle due vitalissime correnti della sensibilità futurista, precisate nei due manifesti: *IL TEATRO DI VARIETÀ* e *PESI, MISURE E PREZZI DEL GENIO ARTISTICO,* che sono: 1) *la nostra frenetica passione per la vita attuale, veloce, frammentaria, elegante, complicata, cinica, muscolosa, sfuggevole, futurista*; 2) *la nostra modernissima concezione cerebrale dell'arte secondo la quale nessuna logica, nessuna tradizione, nessuna estetica, nessuna tecnica, nessuna opportunità è imponibile alla genialità dell'artista che deve solo preoccuparsi di creare delle espressioni sintetiche di energia cerebrale le quali abbiano VALORE ASSOLUTO DI NOVITÀ.*

Il *teatro futurista* saprà esaltare i suoi spettatori, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso un *labirinto di sensazioni improntate alla piú esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili.*

Il *teatro futurista* sarà ogni sera una ginnastica che allenerà lo spirito della nostra razza ai veloci e pericolosi ardimenti che quest'anno futurista rende necessari.

CONCLUSIONI:

1) *abolire totalmente la tecnica sotto cui muore il teatro passatista;*

2) *porre sulla scena tutte le scoperte (per quanto inverosimili, bizzarre e antiteatrali) che la nostra genialità va facendo nel subcosciente, nelle forze mal definite, nell'astrazione pura, nel cerebralismo puro, nella fantasia pura, nel record e nella fisicofollia.* (Es.: *Vengono,* primo dramma d'oggetti di F.T. Marinetti, nuovo filone di sensibilità teatrale scoperto dal Futurismo);

3) *sinfonizzare la sensibilità del pubblico esplorandone, risvegliandone con ogni mezzo le propaggini piú pigre; eliminare il preconcetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori;*

4) *fraternizzare calorosamente coi comici, i quali sono tra i pochi pensatori che rifuggano da ogni deformante sforzo culturale;*

5) *abolire la farsa, il vaudeville, la pochade, la commedia, il dramma e la tragedia, per creare al loro posto le numerose forme del teatro futurista, come: le battute in libertà, la simultaneità, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l'ilarità dialogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extralogica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico...;*

6) *creare tra noi e la folla, mediante un contatto continuato, una corrente di confidenza senza rispetto, cosí da trasfondere nei nostri pubblici la vivacità dinamica di una nuova teatralità futurista.*

Ecco le *prime* nostre parole sul teatro. Le nostre prime 11 sintesi teatrali (di Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti, Balilla Pratella) sono state imposte vittoriosamente da Ettore Berti e dalla sua Compagnia ai pubblici affollatissimi di Ancona, Bologna, Padova, Venezia, Verona. Presto avremo in Milano il grande edificio metallico, animato da tutte le complicazioni elettromeccaniche, che solo potrà permetterci di attuare scenicamente le nostre piú libere concezioni.

(da *Teatro futurista sintetico,* Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1915. Ora in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista,* cit., pp. 97-104)

Documento 4: ENRICO PRAMPOLINI: *SCENOGRAFIA E COREOGRAFIA FUTURISTA.*

RIFORMIAMO LA SCENA

Ammettere, credere che esista o sia esistita la scena fino a oggi equivarrebbe a affermare l'assoluta cecità artistica dell'uomo.

Scena non equivale a un ingrandimento fotografico di un rettangolo di realtà né a una sintesi realistica, ma alla sostituzione di un

sistema teoretico-materiale di scenografia soggettiva in contrapposizione alla presunta scenografia di oggi, oggettiva.

Non si tratta di riformare solamente il concetto strutturale dell'allestimento scenico, ma di creare una entità astratta che si identifichi con l'azione scenica dell'opera teatrale.

Concepire la scena a sé, come un fatto pittorico è *falso*: *a*) perché esuliamo dal concetto della scenografia rientrando in quello della pittura pura; *b*) ritorniamo al passato (cioè al passato... presente) in cui la scena esprime un soggetto, l'opera teatrale ne svolge un altro.

Queste due forze che divergevano (autore teatrale e scenografo) devono convergere affinché lo svolgimento teatrale risulti nella sua sintesi complessiva.

La scena deve vivere l'azione teatrale nella sua sintesi dinamica, deve integrarsi come l'attore s'integra e vive nella sua immediatezza intrinseca l'animo del personaggio concepito dall'autore.

Per riformare la scena è quindi necessario:

1) negare la ricostruzione esatta di ciò che l'autore teatrale ha concepito, abbandonare quindi risolutamente qualsiasi rapporto realistico, qualunque confronto fra oggetto e soggetto e viceversa; rapporti che diminuiscono l'emozione diretta di sensazioni indirette;

2) sostituire alla azione scenica un quadro emotivo che susciti tutte quelle sensazioni necessarie allo svolgimento teatrale, affinché crei una atmosfera che dia l'ambiente interiore dell'opera;

3) la sintesi assoluta dell'espressione materiale della scena, cioè non sintesi pittorica di ogni elemento, ma sintesi e esclusione di quegli elementi che compongono l'architettura scenica quando essi siano incapaci di produrre nuove sensazioni;

4) l'architettura scenica dovrà essere un rapporto per l'intuizione del pubblico, piuttosto che una collaborazione immaginosa e elaborata;

5) i colori e la scena dovranno destare nello spettatore quei valori emotivi che né la parola del poeta né il gesto dell'attore possono esaltare.

I riformatori della scena oggi mancano: i tentativi di Dresa e del Rouché in Francia, con espressioni ingenue e infantili; del Meyerhold e Stanislawsky in Russia, con rievocazioni di nauseabondo classicismo (non calcolo il plagiario Baxst, assiro-persiano-egiziano-nordico). Adolphe Appia, Fritz Erler, Ittman Fuchs, Max Reinhardt (organizzatore) in Germania, hanno tentato riforme piú dal lato della elaborazione fastosa, ricca di freddi motivi decorativi, che nel concetto essenziale di riforma interpretativa. Graville Barker e Gordon Craig in Inghilterra hanno portato innovazioni limitate e realistiche sintesi oggettive. Tutte ostentazioni, semplicismi materiali, anziché ribellioni al passato, rivoluzione necessaria, ciò che appunto intende iniziare, poiché nessuno ebbe l'austerità artistica di mutare il concetto interpretativo dell'elemento da esprimersi.

È mostruoso pensare alla scenografia in Italia. Gli sterili im-

bianchini scenografi di oggi si aggirano ancora ostinatamente intorno ai polverosi e fetenti angoli di architettura classica, o a quegli orinatoi di palazzi sontuosi, sfoggio di mentalità ristrette (vedi Bibbiena, Gonzaga, e simili scacciapensieri, Piranesi... che vomitarono cento, duecento anni orsono).

Noi scenografi dobbiamo ribellarci e imporci, dire agli amici poeti e musicisti: questa data azione vuole questa scena piuttosto che quest'altra.

Facciamo anche noi finalmente gli artisti, non limitiamoci a semplici esecutori. *Creiamo* la scena, diamo vita all'opera teatrale con tutta la potenza evocativa della nostra arte. Naturalmente occorrono opere d'arte adeguate alla nostra sensibilità, che implichino una concezione piú sintetica e intensa nello svolgimento scenico, nella trattazione dei soggetti.

INNOVIAMO LA SCENA

Il carattere assolutamente nuovo che assumerà la scena con questa mia innovazione è dato dalla abolizione della scena dipinta. La scena non sarà piú uno sfondo colorato, ma una architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa generate da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogamente alla psiche che ogni azione scenica richiede.

L'irradiazione luminosa di questi fasci e piani di luce colorata, le combinazioni dinamiche di queste fughe cromatiche, daranno risultati meravigliosi di compenetrazione, di intersecazione di luce e di ombre creando vuoti d'abbandono o corporeità luminose di esultanza. Questi addizionamenti, questi cozzi irreali, questa esuberanza di sensazioni, unita alle dinamiche architetture della scena, che si muoveranno scatenando bracci metallici, capovolgendo piani, plastici, fra un fragore essenzialmente nuovo, moderno, aumenteranno l'intensità vitale dell'atto scenico. Illuminata con tali mezzi la scena, gli attori acquisteranno effetti dinamici imprevisti che nei teatri d'oggi sono trascurati o impiegati scarsamente soprattutto per l'antico e falso concetto di imitare, rendere la realtà.

A quale scopo? Credono dunque gli scenografi che sia assolutamente necessario rendere questa realtà? Idioti: non capite che i vostri sforzi, le vostre inutili preoccupazioni realistiche non fanno altro che diminuire l'intensità, il contenuto emotivo, che proprio attraverso gli equivalenti interpretativi di queste realtà, cioè *astrazioni*, è dato raggiungere e ottenere?

CREIAMO LA SCENA

Se nel paragrafo precedente ho manifestato, propugnato il concetto di una *scena dinamica* in contrapposizione alla *scena statica* di una volta, nei principi fondamentali che adesso esporrò, non solo intendo

portare la scena alla espressione piú avanzata, ma attribuirle quei valori vitali suoi propri che finora le mancavano, che nessuno prima di oggi aveva potuto darle.

Invertiamo le parti della scena illuminata, *creiamo la scena illuminante: espressione luminosa che irradierà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall'azione teatrale.*

Il mezzo materiale per esprimere questa scena illuminante consiste nell'impiego di colori elettrochimici, usando i sali fluorescenti che hanno la proprietà chimica di essere suscettibili alla corrente elettrica e di emanare *colorazioni luminose* di qualsiasi tonalità secondo che il fluoro è combinato con altri gas e sali. Disposti questi sali sistematicamente in base al disegno convenuto, sopra questa immensa architettura scenicodinamica, si otterrà l'effetto della luminosità voluta facendoli eccitare da tubi elettrici a base di neon (ultra-violetto). Neanche a questo si deve limitare l'evoluzione scenografica e coreografica futurista. In ultima sintesi gli attori umani non potranno piú essere sopportati, come gli infantili burattini o le odierne super-marionette che i recenti riformatori vantano meschinamente, non essendo sufficienti a esprimere i molteplici aspetti concepiti dall'autore teatrale.

Nell'epoca totalmente realizzabile del futurismo, vedremo le dinamiche architetture luminose della scena emanare incandescenze cromatiche che inerpicandosi tragicamente o voluttuosamente esibendosi, desteranno inevitabilmente nello spettatore nuove sensazioni, nuovi valori emotivi.

Guizzi e forme luminose (prodotte da corrente elettrica piú gas coloranti) si divincoleranno contorcendosi dinamicamente; veri attori-gas di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi. Poiché con sibili e fruscii e rumori stranissimi, questi attori-gas potranno benissimo dare inusitati significati di interpretazioni teatrali, esprimere quelle tonalità emotive pluriformi, molto piú efficaci che non quelle ostentate di un qualunque celeberrimo attore. Questi gas esilaranti, tonanti ecc..., riempiranno di giocondità o di spavento il pubblico che magari diverrà attore esso stesso, commentando vocalmente qualche ironico scherzo di un incorporeo attore-gas che, estinguendosi o procreandosi, propagherà un odore sgradevolissimo, emanerà un sibilo di identità alquanto equivoca.

(da « La Balza », Messina, marzo 1915. Ora in *« Varieté ». Prampolini e la scena*, a cura di S. SINISI, Torino, Martano, 1974 [con il titolo successivo *Scenografia futurista*, già in M. VERDONE, *Poesia e critica futurista*, Milano, Feltrinelli, 1973])

Documento 5: FILIPPO TOMMASO MARINETTI: *LA DECLAMAZIONE DINAMICA E SINOTTICA. Manifesto futurista* (11 marzo 1916)

Aspettando l'onore-piacere di ritornare al fronte, noi futuristi rinnoviamo acceleriamo e virilizziamo il genio della nostra razza.

La nostra attività cresce continuamente. Una grande esposizione futurista di Balla a Roma. Una conferenza di Boccioni sulla pittura futurista all'Istituto di Belle Arti di Napoli. Il manifesto di Boccioni ai Pittori Meridionali. Una conferenza di Boccioni sulla pittura futurista a Mantova. Una conferenza-declamazione sulle parole in libertà di Marinetti, Cangiullo, Jannelli, Bruno Corra all'Istituto di Belle Arti di Napoli. Le pagine futuriste di « Vela Latina » dirette da Francesco Cangiullo. 8 serate futuriste sull'Arte dei rumori e gli Intonarumori di Luigi Russolo e Ugo Piatti in casa Marinetti.

Ho offerto agli uomini politici l'unica soluzione del problema finanziario: vendita graduale e sapiente del nostro patrimonio artistico per centuplicare la potenza militare industriale commerciale e agricola dell'Italia, e schiacciare definitivamente il nostro odiato eterno nemico l'Austria.

Ieri, Settimelli, Bruno Corra, Remo Chiti, Francesco Cangiullo, Boccioni ed io eccitavamo il pubblico fiorentino alla guerra mediante il nostro teatro sintetico violentemente patriottico antineutrale e antitedesco. Oggi voglio liberare gli ambienti intellettuali dalla vecchia declamazione statica pacifista e nostalgica e creare una nuova declamazione dinamica sinottica e guerresca.

Il mio indiscutibile primato mondiale di declamatore di versi liberi e di parole in libertà mi ha permesso di constatare le deficienze della declamazione com'è stata compresa fino ad oggi. Questa declamazione passatista, anche quando è sorretta dai piú meravigliosi organi vocali e dai temperamenti piú forti, si riduce sempre ad un'inevitabile monotonia di alti e di bassi, a un andirivieni di gesti che inondano di noia reiteratamente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze.

Per troppo tempo, io mi sono divertito a sedurli e a commuoverli meglio e con maggiore sicurezza di tutti gli altri declamatori d'Europa, introducendo nei loro cervelli ottusi le immagini piú strabilianti, accarezzandoli con raffinatissimi spasimi di voce, con mollezza e brutalità vellutate finché, domati dal mio sguardo o allucinati da un mio sorriso, essi sentivano il bisogno femminile di applaudire ciò che non avevano capito e che non amavano.

Ho esperimentato sufficientemente la femminilità delle folle e la debolezza della loro verginità collettiva, nell'imporre i versi liberi futuristi. I trucchi piú perfezionati della mimica facciale e dei gesti servivano mirabilmente alle prime forme di lirismo futurista, il quale, riassumendo tutte le tendenze simboliche e decadenti, era in certo modo la piú spasimosa e completa umanizzazione dell'universo.

Ciò che caratterizza il declamatore passatista è l'immobilità delle sue gambe, mentre l'agitazione eccessiva della parte superiore del suo corpo dà l'impressione d'un burattino affacciato a un teatrino di fiera e impugnato di sotto dal burattinaio.

Col nuovo lirismo futurista, espressione dello splendore geometrico, il nostro *io* letterario, brucia e si distrugge nella grande vibrazione cosmica, cosí che il declamatore deve anch'esso sparire, in qualche

modo, nella manifestazione dinamica e sinottica delle parole in libertà.

Il declamatore futurista deve declamare colle gambe come colle braccia. Questo sport lirico obbligherà i poeti ad essere meno piagnucolosi, piú attivi, piú ottimisti.

Le mani del declamatore devono manovrare i diversi strumenti rumoreggiatori. Non le vedremo piú remeggiare spasmodicamente nel cervello torbido dell'uditorio. Non avremo piú delle gesticolazioni da direttore d'orchestra che cadenzi le frasi, né le gesticolazioni del tribuno, piú o meno decorative, né quelle languide d'una prostituta sul corpo di un amante stanco. Mani che accarezzano o fanno merletti, mani che supplicano, mani di nostalgia o di sentimentalismo: tutto ciò sparirà nella dinamica totale del declamatore.

Il declamatore futurista dovrà dunque:

1. - Vestire un abito anonimo (possibilmente, di sera, uno smocking) evitando tutti gli abiti che suggeriscono ambienti speciali. Niente fiori all'occhiello, niente guanti.

2. - Disumanizzare completamente la voce, togliendole sistematicamente ogni modulazione o sfumatura.

3. - Disumanizzare completamente la faccia, evitare ogni smorfia, ogni effetto d'occhi.

4. - Metalizzare, liquefare, vegetalizzare, pietrificare ed elettrizzare la voce, fondendola colle vibrazioni stesse della materia, espresse dalle parole in libertà.

5. - Avere una gesticolazione geometrica, dando cosí alle braccia delle rigidità taglienti di semafori e di raggi di fari per indicare le direzioni delle forze, o di stantuffi e di ruote, per esprimere il dinamismo delle parole in libertà.

6. - Avere una gesticolazione disegnante e topografica che sinteticamente crei nell'aria dei cubi, dei coni, delle spirali, delle ellissi, ecc.

7. - Servirsi di una certa quantità di strumenti elementari come martelli, tavolette di legno, trombette d'automobili, tamburi, tamburelli, seghe, campanelli elettrici, per produrre senza fatica e con precisione le diverse onomatopee semplici o astratte e i diversi accordi onomatopeici.

Questi diversi strumenti, in certe agglomerazioni orchestrali di parole in libertà possono agire orchestralmente, ognuno maneggiato da uno speciale esecutore.

8. - Servirsi di altri declamatori uguali o subalterni, mescolando o alternando la sua con la loro voce.

9. - Spostarsi nei differenti punti della sala, con maggiore o minore rapidità, correndo o camminando lentamente, facendo cosí collaborare il movimento del proprio corpo allo sparpagliamento delle parole in libertà. Ogni parte del poema cosí avrà una sua luce speciale

e il pubblico, pur seguendo magnetizzato la persona del declamatore non subirà staticamente la forza lirica, ma concorrerà, nel voltarsi verso i diversi punti della sala, al dinamismo della poesia futurista.

10. - Completare la declamazione con 2, 3 o 4 lavagne disposte in diversi punti della sala, e sulle quali egli deve disegnare rapidamente teoremi, equazioni e tavole sinottiche di valori lirici.

11. - Deve essere un inventore e un creatore instancabile nella sua declamazione:

a) decidendo istintivamente ad ogni istante il punto in cui l'aggettivo-tono e l'aggettivo-atmosfera deve essere pronunciato e ripetuto. Non essendovi, nelle parole in libertà, nessuna indicazione precisa, egli deve seguire in ciò soltanto il suo fiuto, preoccupandosi di raggiungere il massimo splendore geometrico e la massima sensibilità numerica. Cosí egli collaborerà coll'autore parolibero, gettando intuitivamente nuove leggi e creando nuovi orizzonti imprevisti nelle parole in libertà che egli interpreta.

b) Chiarendo e spiegando, colla freddezza d'un ingegnere o d'un meccanico, le tavole sinottiche e le equazioni di valori lirici che formano delle zone di evidenza luminosa, quasi geografica (fra le parti piú oscure e piú complesse delle parole in libertà) e delle momentanee concessioni alla comprensione del lettore.

c) Imitando in tutto e per tutto i motori e i loro ritmi (senza preoccuparsi della comprensione) nel declamare queste parti piú oscure e piú complesse e specialmente tutti gli accordi onomatopeici.

La 1ª *Declamazione dinamica e sinottica* ebbe luogo il 29 marzo 1914 nel salone dell'Esposizione Futurista permanente in Roma, Via del Tritone, 125.

PIEDIGROTTA

PAROLE IN LIBERTÀ del parolibero Futurista
FRANCESCO CANGIULLO

declamate da *MARINETTI CANGIULLO*

con l'intervento

dei celeberrimi artisti nani
Sig.na TOFA (Sprovieri)
Sig. PUTIPÚ (Balla)
Sig. TRICCABBALLACCHE (Radiante)
Sig. SCETAVAIASSE (Depero)
Sig. FISCHIATORE (Sironi)

che si produrranno nelle loro brevettate creazioni onomatopeiche

CORO FINALE A 6 VOCI

Prima dello spettacolo MARINETTI spiegherà il valore artistico degli artisti onomatopeici Signori

TOFA - PUTIPÚ - TRICCABBALLACCHE - SCETAVAIASSE

Cominciai collo spiegare al pubblico il valore artistico e simbolico dei diversi strumenti onomatopeici. Nella *tofa*, grossa conchiglia dalla quale gli scugnizzi traggono soffiando una melopea tragicomica turchina-scura, io ho scoperto una feroce satira della mitologia con tutte le sue sirene, i suoi tritoni e le sue conche marine, che popolano il golfo passatista di Napoli.

Il *putipú* (rumore arancione) chiamato anche *caccavella* o *pernacchiatore*, piccola scatola di stagno o di terracotta coperta di pelle nella quale è confitto un giunco che rumoreggia buffonescamente, se strofinato da una mano bagnata, è l'ironia violenta colla quale una razza sana e giovane corregge e combatte tutti i veleni nostalgici del Chiaro di luna.

Lo *scetavaiasse* (rumore rosa o verde) che ha per archetto una sega di legno, ricoperta di sonagli e di pezzi di stagno, è la parodia del violino quale espressione della vita interna e dell'angoscia sentimentale. Ridicolizza spiritosamente il virtuosismo musicale, Paganini Kubelik, gli angeli suonatori di viola di Benozzo Gozzoli, la musica classica, le sale di Conservatorio, piene di noia e di tetraggine deprimente.

Il *triccabballacche* (rumore rosso) è una specie di lira di legno che ha per corde delle fini sottili aste di legno, terminate da martelli quadrati, pure di legno. Si suona come i piatti, aprendo e chiudendo le mani alzate che impugnano i due montanti. È la satira dei cortei sacerdotali greco-romani e dei ceteratori che fregiano le architetture passatiste.

Poi, declamai dinamicamente: *Piedigrotta, meravigliose e travolgenti parole in libertà scaturite dal genio esilarantissimo e originalissimo di Francesco Cangiullo, grande parolibero futurista, primo scrittore di Napoli, e primo umorista d'Italia.* Balzava di quando in quando al pianoforte l'autore, che alternava con me la declamazione delle sue parole in libertà. La sala era illuminata a lampadine rosse che raddoppiavano il dinamismo del fondale piedigrottesco dipinto da Balla. Il pubblico salutò con un applauso frenetico l'apparizione del corteo della suddetta troupe nana, irta di cappelli fantastici di carta velina, che girava intorno a me, mentre declamavo.

Ammiratissimo il vascello variopinto che portava sulla testa il pittore Balla. Spiccava in un angolo la natura morta color verde-bile di tre filosofi crociani, gustosa stonatura funeraria nell'ambiente ultracceso di futurismo. Coloro che credono in un'arte gioiosa, ottimista e divinamente spensierata, trascinarono gli indecisi. Il pubblico accompagnò con la voce e col gesto il meraviglioso frastuono che scoppiava a quando a quando nella mia declamazione, la quale risultava evidentissima ed efficacissima nella sua funzione con gli strumenti onomatopeici.

La seconda declamazione dinamica e sinottica fu fatta da me a Londra il 28 Aprile 1914, nella Doré Gallerie.

Declamai dinamicamente e sinotticamente parecchi brani del mio *Zang tumb tumb* (assedio di Adrianopoli). Sulla tavola davanti a me erano disposti un apparecchio telefonico, delle assicelle e dei martelli appositi, che mi permettevano d'imitare gli ordini del generale turco e i rumori della fucileria e delle mitragliatrici.

In tre punti della sala erano preparate tre lavagne alle quali mi avvicinavo alternativamente, camminando o correndo, per disegnarvi in modo effimero, col gesso, un'analogia. Gli ascoltatori voltandosi continuamente per seguirmi in tutte le mie evoluzioni, partecipavano con tutto il corpo acceso di emozione agli effetti di violenza della battaglia descritta colle mie parole in libertà.

In una sala lontana erano disposti due grandi tamburi, dai quali il pittore Nevinson, che mi coadiuvava, traeva il rombo del cannone, quando io glielo indicavo con segnali telefonici.

L'interesse crescente del pubblico inglese diventò frenetico entusiasmo quando raggiunsi il massimo dinamismo alternando il canto bulgaro *Sciumi Maritza* col bagliore delle mie immagini e il fragore delle artiglierie onomatopeiche.

(da F. CANGIULLO, *Piedigrotta*, Milano, Edizioni di « Poesia », 1916. Ora in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 104-111)

Documento 6: F.T. MARINETTI, BRUNO CORRA, E. SETTIMELLI, ARNALDO GINNA, G. BALLA, REMO CHITI: *LA CINEMATOGRAFIA FUTURISTA* (11 settembre 1916)

Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire come le cattedrali, le torri, le mura merlate, i musei e l'ideale pacifista. Il libro, statico compagno dei sedentari, dei nostalgici e dei neutralisti, non può divertire né esaltare le nuove generazioni futuriste ebbre di dinamismo rivoluzionario e bellicoso.

La conflagrazione agilizza sempre piú la sensibilità europea. La nostra grande guerra igienica, che dovrà soddisfare *tutte* le nostre aspirazioni nazionali, centuplica la forza novatrice della razza italiana. Il cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocità, di forza, di temerità e di eroismo. Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza. Il cinematografo futurista collaborerà cosí al rinnovamento generale, sostituendo la rivista (sempre pedantesca), il dramma (sempre previsto) e uccidendo il libro (sempre tedioso e opprimente). Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubblicare un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi

tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi.

Col nostro Manifesto « *Il teatro sintetico futurista* », con le vittoriose tournées delle compagnie drammatiche Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, coi 2 volumi del *Teatro Sintetico Futurista* contenenti 80 sintesi teatrali, noi abbiamo iniziato in Italia la rivoluzione del teatro di prosa. Antecedentemente un altro Manifesto futurista aveva riabilitato, glorificato e perfezionato il *Teatro di varietà.* È logico dunque che oggi noi trasportiamo il nostro sforzo vivificatore in un'altra zona del teatro: *il cinematografo.*

A prima vista il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista, cioè privo di passato e libero di tradizioni: in realtà, esso, sorgendo come *teatro senza parole,* ha ereditate tutte le piú tradizionali spazzature del teatro letterario. Noi possiamo dunque senz'altro riferire al cinematografo tutto ciò che abbiamo detto e fatto per il teatro di prosa. La nostra azione è legittima e necessaria, in quanto il cinematografo sino ad oggi *è stato, e tende a rimanere profondamente passatista,* mentre noi vediamo in esso la possibilità di un'arte eminentemente futurista e *il mezzo di espressione piú adatto alla plurisensibilità di un artista futurista.*

Salvo i films interessanti di viaggi, caccie, guerre, ecc., non hanno saputo infliggerci che drammi, drammoni e drammetti passatistissimi. La stessa sceneggiatura che per la sua brevità e varietà può sembrare progredita, non è invece il piú delle volte che una pietosa e trita *analisi.* Tutte le immense possibilità *artistiche* del cinematografo sono dunque assolutamente intatte.

Il cinematografo è un'arte a sé. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero.

Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale *di una nuova arte* immensamente piú vasta e piú agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella *poliespressività* verso la quale tendono tutte le piú moderne ricerche artistiche. *Il cinematografo futurista* crea appunto oggi la *sinfonia poliespressiva* che già un anno fa noi annunciavamo nel nostro manifesto: *Pesi, misure e prezzi del genio artistico.* Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi piú svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata. Offriremo nuove ispirazioni alle ricerche dei pittori i quali tendono a sforzare i limiti del quadro. Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale.

I nostri films saranno:

1. - *Analogie cinematografate* usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia. Esempio: se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un'equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa.

I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani, saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive: *L'universo sarà il nostro vocabolario.*

Esempio: vogliamo dare una sensazione di stramba allegria: rappresentiamo un drappello di seggiole che vola scherzando attorno ad un enorme attaccapanni sinché si decidono ad attaccarcisi. Vogliamo dare una sensazione di ira: frantumiamo l'iracondo in un turbine di pallottole gialle. Vogliamo dare l'angoscia di un Eroe che perdeva la sua fede nel defunto scetticismo neutrale: rappresentiamo l'Eroe nell'atto di parlare ispirato ad una moltitudine; facciamo scappar fuori ad un tratto Giovanni Giolitti che gli caccia in bocca a tradimento una ghiotta forchettata di maccheroni affogando la sua alata parola nella salsa di pomodoro.

Coloriremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi. Esempio: rappresentando un uomo che dirà alla sua donna: Sei bella come una gazzella, daremo la gazzella. - Esempio: se un personaggio dice: Contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna, daremo viaggiatore, mare, montagna.

In tal modo i nostri personaggi saranno perfettamente comprensibili come *se parlassero.*

2. - *Poemi, discorsi e poesie cinematografati.* Faremo passare tutte le immagini che li compongono sullo schermo.

Esempio: « *Canto dell'amore* » di Giosuè Carducci:

« Da le rocche tedesche appollaiate
sí come falchi a meditar la caccia... »

Daremo le rocche, i falchi in agguato.

« Da le chiese che al ciel lunghe levando
marmoree braccia pregano il Signor »

. . . . . .

« Da i conventi tra i borghi e le cittadi
cupi sedenti al suon de le campane
come cucùli tra gli alberi radi
cantanti noie ed allegrezze strane »

Daremo le chiese che a poco a poco si trasformano in donne imploranti, Iddio che dall'alto si compiace, daremo i conventi, i cuculi, ecc.

Esempio: « *Sogno d'estate* » di Giosuè Carducci:

« Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre sonanti

la calda ora mi vinse: chinommisi il capo tra 'l sonno
in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggí su 'l Tirreno ».

Daremo Carducci circolante fra il tumulto degli Achei che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Omero, va a bere con Aiace all'osteria dello *Scamandro Rosso* e al terzo bicchiere di vino il cuore, di cui si devono vedere i palpiti, gli sbotta fuori dalla giacca e vola come un enorme pallone rosso sul golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografiamo i piú segreti movimenti del genio.

Ridicolizzeremo cosí le opere dei poeti passatisti, trasformando col massimo vantaggio del pubblico le poesie piú nostalgicamente monotone e piagnucolose in spettacoli violenti, eccitanti ed esilarantissimi.

3. - *Simultaneità e compenetrazioni* di tempi e di luoghi diversi *cinematografate.* Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto all'altra.

4. - *Ricerche musicali cinematografate* (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc.).

5. - *Stati d'animo sceneggiati cinematografati.*

6. - *Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica cinematografate.*

7. - *Drammi d'oggetti cinematografati.* (Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti — oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana).

8. - *Vetrine d'idee, d'avvenimenti, di tipi, d'oggetti, ecc. cinematografati.*

9. - *Congressi, flirts, risse e matrimonî di smorfie, di mimiche, ecc. cinematografati.* Esempio: un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio, mentre due baffi carabinieri arrestano un dente.

10. - *Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate.*

11. - *Drammi di sproporzioni cinematografate* (un uomo che avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombelicalmente fino ad un lago e lo asciuga *di colpo*).

12. - *Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati.*

13. - *Equivalenze lineari plastiche, cromatiche, ecc.,* di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori, *cinematografati* (daremo con delle linee bianche su nero il ritmo interno e il ritmo fisico d'un marito che scopre sua moglie adultera e insegue l'amante - ritmo dell'anima e ritmo delle gambe).

14. - *Parole in libertà in movimento cinematografate* (tavole sinottiche di valori lirici - drammi di lettere umanizzate o animalizzate

- drammi ortografici - drammi tipografici - drammi geometrici - sensibilità numerica, ecc.).

Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista.

Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo.

(da « L'Italia Futurista », Firenze, 15 novembre 1916. Ora in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista,* cit., pp. 118-123)

Documento 7: FEDELE AZARI: *IL TEATRO AEREO FUTURISTA. Il volo come espressione artistica di stati d'animo* (11 aprile 1919)

L'aviatore italiano che ha vinto il nemico meglio armato sorprendendolo colle manovre più impreviste e sbalorditive ha creato uno stile di acrobazia aerea meraviglioso fantastico insuperabile.

I francesi possono rivendicare il vanto di aver per primi studiato ed eseguito il looping, l'avvitamento e il tonneau. Gl'inglesi dimostrano il massimo sangue freddo e disprezzo del pericolo eseguendo sistematicamente tali acrobazie a bassissima quota. Ma l'aviatore italiano, sugli Sva, sui Macchi, sui Savoia e sui Caproni creati e costruiti da noi, è l'acrobata per eccellenza, il giocoliere dello spazio, clown del padiglione celeste, irrequieto bizzarro personalissimo.

Noi aviatori futuristi, amiamo strapparci in alto a perpendicolo e tuffarci verticalmente nel vuoto; girare nell'ebbrezza dei virages, col corpo incollato al seggiolino dalla forza centrifuga, e abbandonarci al vortice delle spirali che si stringono attorno alle scale a chiocciola confitte negli abissi; capovolgerci due, tre, dieci volte nella crescente allegrezza dei loopings e strapiombare in viti turbinanti; risucchiarci scivolando di coda; cullarci in lunghe discese a foglia morta o stordirci con una concitata serie di tonneaux; insomma dondolare, rotolare, capovolgerci sugli invisibili trapezi dell'atmosfera, per formare coi nostri aeroplani una grande girandola aerea. Noi aviatori futuristi siamo oggi in grado di creare una nuova forma artistica, coll'espressione dei più complessi stati d'animo mediante il volo.

Coi dondolamenti e gli scatti dei nostri aeroplani, colle più bizzarre evoluzioni e coi geroglifici più imprevisti, colle più allegre capriole eseguite secondo il ritmo da noi voluto, gridiamo dall'alto le nostre sensazioni e il nostro lirismo d'uomini volanti.

La forma artistica che noi creiamo col volo è analoga alla danza, ma ad essa infinitamente superiore per lo sfondo grandioso, per il suo inarrivabile dinamismo e per le svariatissime possibilità a cui dà luogo, compiendosi le evoluzioni secondo le tre dimensioni dello spazio.

Ho eseguito io stesso, nel 1918, molti voli espressivi e saggi di teatro aereo elementare sul campo di Busto Arsizio. Ho constatato come sia

facile per gli spettatori seguire tutte le sfumature di stati d'animo dell'aviatore, data la identificazione assoluta tra il pilota e il suo apparecchio, che diventa come un prolungamento del corpo: le ossa, i tendini, i muscoli e i nervi si prolungano nei longheroni e nei fili metallici. Tutti hanno notato, inoltre, che mentre vi è poca differenza tra un dato chauffeur ed un altro chauffeur nel guidare un'automobile, ve ne è moltissima tra un aviatore ed un altro aviatore nel modo di volare. Lo stesso aviatore non vola sempre allo stesso modo. Il volo è dunque sempre l'espressione precisa dello stato d'animo del pilota.

Infatti il *looping* denota allegrezza, il *tonneau* impazienza o irritazione, mentre i passaggi d'ala alternati a destra e a sinistra ripetutamente indicano spensieratezza, e le lunghe discese a foglia morta dànno un senso di nostalgia o di stanchezza. Gli arresti subitanei seguiti da avvitamenti piú o meno prolungati, le impennate, le picchiate, i rovesciamenti, tutte le infinite varietà di manovre collegate e coordinate in una sapiente successione, dànno allo spettatore l'*immediata* e *chiama* comprensione di quanto si vuol rappresentare o declamare coll'aeroplano.

Se poi tali rappresentazioni o declamazioni sono fatte con due o piú apparecchi, si possono svolgere interi dialoghi e azioni drammatiche. Chi ha assistito a combattimenti aerei ha potuto rilevare i varî atteggiamenti dei combattenti, intuirne le sensazioni e vagliarne il valore dai balzi e dalle mosse avvolgenti dell'assalitore dai divincolamenti dell'assalito, dalla loro tattica felina o apertamente aggressiva, impulsiva o guardinga. Questa non è che una fase della poliespressività dell'aeroplano. Noi andiamo oltre creando una meravigliosa arte aerea, con nuovi acrobatismi e componendo artisticamente quelli già usati senza fini artistici.

Nei nostri voli dialogati, nelle nostre parole in libertà aeree, anche il sesso dei personaggi sarà messo in evidenza dal tipo dell'apparecchio, dalla voce del motore e dalla diversa linea di volo. Per esempio uno Sva, motore fisso 200 HP, che sale con continue maestose impennate è evidentemente maschile, mentre un Henriot, motore rotativo 110 HP, che voli con un dondolío ritmico da destra a sinistra, ha tutti i caratteri della femminilità. La voce del motore può essere regolata in pieno o ridotta, spezzata in spuntate nette ed imperiose, o modulata in scale d'alti e bassi, costituendo cosí un mezzo supplementare efficacissimo di espressione musicale e rumorista.

In collaborazione con l'amico Russolo, geniale inventore degli intonarumori futuristi, abbiamo realizzato un tipo speciale di *capote* per aumentare la risonanza del motore, e un tipo di scappamento che regola la sonorità del motore senza modificarne la potenzialità.

Ogni aeroplano sarà dipinto e firmato da un pittore futurista. I pittori futuristi Balla, Russolo, Funi, Depero, Dudreville, Baldessari, Rosai, Ferrazzi, Arnaldo Ginna, Primo Conti, Mario Sironi, ecc. hanno già trovato fantasiose decorazioni per aeroplani. Una parte spe-

ciale avrà pure il lancio espressivo di polveri colorate e profumanti, coriandoli, razzi, paracadute, fantocci, palloncini variopinti, ecc.

Abbiamo l'adesione del glorioso futurista pilota aviatore Giacomo Macchi della Squadriglia San Marco, del grande acrobata De Briganti, di Mario d'Urso, lo strabiliante virtuoso del volo rovesciato, del pilota costruttore Bergonzi e del pilota Guido Keller.

Non appena sarà ripristinata la libertà dell'aria, noi aviatori futuristi realizzeremo nel cielo di Milano rappresentazioni diurne e notturne di teatro aereo, con voli dialogati, pantomime, danze e grandi poemi paroliberi aerei, composti dai poeti futuristi Marinetti, Buzzi, Corra, Settimelli, Folgore, ecc. Sugli innumerevoli spettatori sdraiati, aeroplani dipinti danzeranno di giorno in ambienti colorati aerei formati con fumi diffusi da loro stessi, e di notte comporranno mobili costellazioni e danze fantastiche, investiti dalle luci dei proiettori elettrici.

1) Il Teatro aereo futurista, avendo per essenza, oltre alla genialità artistica, l'eroismo, sarà una meravigliosa scuola popolare di coraggio.

2) Il Teatro aereo sarà un teatro veramente popolare poiché (salvo le tribune a pagamento riservate a coloro che vorranno ammirare da vicino gli aviatori e le colorazioni futuriste degli aeroplani) sarà offerto gratuitamente a milioni di spettatori. Cosí finalmente anche il poverissimo avrà il suo teatro.

3) Il Teatro aereo, coll'ampiezza dei suoi spettacoli, il concorso delle folle e coll'emulazione dei suoi attori volanti, fra i quali emergeranno dei Zacconi, Duse, Caruso, Tamagno dell'aria stimolerà anche l'aviazione commerciale e industriale.

4) Il Teatro aereo sarà cosí il vero teatro degno della grande nazione futurista che propugnamo, assolutamente libera virile energetica e pratica.

(da L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo*, cit., pp. 161-162)

Documento 8: *LA VITTORIA DI SETTIMELLI COL TEATRO FUTURISTA*

PROSSIMA « TOURNÉE » IN TUTTA ITALIA DELLA COMPAGNIA MATELDI CHE RAPPRESENTERÀ ESCLUSIVAMENTE SINTESI TEATRALI FUTURISTE.

Direzione artistica: MARINETTI, SETTIMELLI, DESSY.

Settimelli con la sua genialità di organizzatore e la sua grande fede futurista, sempre intatta dinanzi alle lusinghe e alle ostilità passatiste ha realizzato con la sua serata del teatro futurista sintetico al Lirico di Milano una vittoria futurista indiscutibile. Folla enorme.

Tutti i passatisti armati in guerra per questa battaglia che si annunciava decisiva.

Ma non mancavano i battaglioni futuristi, artisti e studenti, preparati alla piú energica difesa. Malgrado i tentativi di sopraffazione rumoristica e beffeggiatrice, tutte le sintesi di Marinetti, Boccioni, Govoni, Settimelli, Bruno Corra, Mario Dessy furono ascoltate. [...] Emilio Settimelli, organizzatore della serata, aveva precedentemente pubblicata nel *Popolo d'Italia* questa lettera:

« Chi non si sente il cervello moderno e lo spirito sgombro di rancori verso la nostra giovinezza esuberante e spregiudicata, è pregato di non venire questa sera al Lirico, dove Gualtiero Tumiati, con la sua alta intelligenza e il suo bel temperamento drammatico ha messo in iscena una dozzina circa dei nostri lavori sintetici. Noi non vogliamo e non cerchiamo nessuna gazzarra intorno al nostro sforzo di creatori appassionati nella ricerca del nuovo e dell'audace sebbene in questi undici anni di battaglie si sia spesso dimostrato di non temerla, saperne ridere e rintuzzarla a dovere.

Ma un'assurda leggenda si è formata attorno alle opere futuriste, leggenda che bisogna definitivamente sfatare: quella della nostra ricerca di baccano e di scandalo.

Noi cerchiamo invece di svecchiare l'arte italiana ed aprirle nuovi varchi nella sensibilità del pubblico.

Informiamo intanto i ritardatari con qualche notizia importante: le nostre sintesi furono rappresentate dalle Compagnie Ninchi e Zoncada nel 1916 in una ventina di città italiane e a Parigi sotto la direzione del poeta Divoire senza incidenti notevoli e con parecchi successi.

La baraonda delle prime serate futuriste è ormai cosa passata. Chi volesse far baldoria vada altrove, martedí rimarrebbe deluso.

Noi ci limiteremo ad assistere alla rappresentazione. Si tratta di uno spettacolo come altri.

Di eccezionale non ci sarà che lo spirito, la vigoria, la originalità dei lavori rappresentati.

Credo di essermi spiegato.

SETTIMELLI. »

La critica milanese, dovendo constatare il grande successo di pubblico e le ovazioni a Boccioni e a Dessy, nonché la bella messa in scena e la bontà dell'esecuzione, si vendicò dello scacco passatista, accanendosi contro le sintesi. Emilio Settimelli e Dessy risposero ai critici milanesi colla seguente lettera sul *Popolo d'Italia*:

« *Caro Mussolini,*

Eccoci per avere ancora una volta osato di allargare gli orizzonti del teatro italiano, coperti di scetticismo e di scherno. Ferrini, Cavacchioli, Albini, Possenti, Gino Rocca ecc. han dimostrato di non avere o non aver voluto capire ciò che ha capito una parte del pubblico: la importanza del nostro rivolgimento teatrale. Ci rincresce per Cavacchioli che ottiene pingui successi imitandoci male e annacquan-

doci (ingrato disertore del gruppo futurista); ci dispiace per Gino Rocca il quale in tua presenza si è dichiarato *nostro ammiratore.* Il caro Rocca si lagna perché ripetiamo i nostri lavori che lui sa a mente da sei anni. È assurdo: la sintesi *Dissonanza* neppure ieri sera poté essere ascoltata dal pubblico per le bestiali interruzioni e la replicheremo quanto prima.

L'Albini, critico del piú stupido fra i giornali dell'universo (il foglio dell'internazionale fra i castrati) per un perfetto mimetismo redazionale non capisce un'acca dei nostri lavori e scambia per caricatura ciò che è puro valore cromatico.

Il chierico dell'*Italia* se la sbriga dicendo che non è facile a dirsi ciò che le nostre sintesi contengono!

Poi un grande sdilinquimento generale intorno a Boccioni che è divenuto il « povero Boccioni ».

Il nostro amico è morto, e allora da pazzo e delinquente è divenuto il « povero e grande Boccioni! ». E venne a proposito — ieri sera — la sua sintesi *Genio e coltura* nella quale col suo pugno di scultore gigante è foggiata la piú formidabile caricatura del critico coccodrillo, del critico necrofilo.

Il teatro sintetico è teatro italianissimo, genialissimo, audacissimo. Esso inizia tutta una nuova èra di sensibilità teatrale che trionferà in Italia e fuori, è l'arte che va di pari passo con la vita, che scaturisce dai nostri nervi elettrici e dalle nostre menti telepatiche. Volerlo considerare come una bizzarria o un fuocherello effimero è squisitamente imbecille. Non replichiamo per noi, caro Mussolini — a noi basta la gioia della creazione e il gusto della lotta — replichiamo per l'Italia perché — lo sai meglio di noi — tutte le attività di un paese sono strettamente imparentate, perché ogni piccola nazione ha il Niccodemi che si merita.

Non ci manchi — come non ci è mai mancato — l'aiuto del *Popolo d'Italia,* il glorioso foglio aperto a tutte le bellezze supreme, a tutte le libertà pericolose, l'arma che hai foggiata con le tue stesse mani e che nessuno potrà strapparti dal pugno.

Ti abbracciamo con fedeltà e devozione.

SETTIMELLI. MARIO DESSY. »

Lasciando da parte tutte queste polemiche, è indiscutibile, come dicevamo al principio di questo articolo, il successo della serata futurista al Lirico, inquantoché, pochi giorni dopo, ebbe come conseguenza un avvenimento importantissimo, del quale siamo lieti di potere informare i lettori:

Si è costituita in Milano la Compagnia Mateldi, che si intitolerà Compagnia del teatro futurista, sotto la direzione artistica di Marinetti, Settimelli e Dessy, e che, in tutta Italia, compresi i teatri principalissimi, rappresenterà *esclusivamente* le sintesi del Teatro futurista.

(da « Roma futurista », 14 marzo 1920)

Documento 9: *IL NUOVO TEATRO ITALIANO*

Il nuovo teatro italiano di Cavacchioli, Chiarelli, Pirandello, Antonelli, Rosso di San Secondo, è direttamente influenzato dal teatro sintetico futurista creato da Marinetti, Corra e Settimelli. Noi futuristi abbiamo dovuto difendere a pugni nei teatri le nostre prime sintesi teatrali liberate da ogni tecnica, le prime simultaneità e compenetrazioni di tempo e di spazio, le prime fusioni di personaggi reali e irreali, le prime dissonanze, ecc.

Il nuovo teatro italiano procede invece con minor sforzo nel varco aperto da noi. I critici cretini, resistono ancora.

Molti l'applaudono tepidamente criticandolo come futurismo all'acqua di rose.

Noi lo difendiamo incondizionatamente contro l'ormai rancido ed indigeribile teatro di tutti i Lopez, Praga, Niccodemi, Bracco e contro quello rancidissimo di Benelli, Morselli, ecc.

(da « Roma futurista », 4 aprile 1920)

Documento 10: PINO MASNATA: *IL TEATRO VISIONICO*

La drammatica finora è stata un'arte assurda, una derivazione dalla storia, una rappresentazione di fatti come solo possono apparire dopo lungo processo o come possono essere stati visti da un oggetto inanimato qualsiasi che abbia avuto la fortuna di assistere...

La drammatica avrebbe dovuto essere sempre ricerca di dinamicità.

Voi,[1] primi esploratori arditi, compresa meravigliosamente questa legge, che secoli d'arte non erano riusciti a rendere evidente, vi avvantaggiaste con vari modi ma specialmente sull'effetto che un'improvvisa notizia ci arreca: sorpassando lo *studio dei particolari* e giungendo all'*impressionismo.*

Tu, invece, Marinetti, nel manifesto sulla distruzione della sintassi (11 maggio 1913) hai scritto:

« ... supponete che un amico vostro dotato di facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto, ecc.) e venga immediatamente dopo a narrarvi le impressioni avute... vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive auditive olfattive secondo la loro corrente incalzante ».

Ma la grande scoperta dalla lirica non l'hai portata al teatro benché l'abbia accennata, lievemente, in « *Teatrino d'Amore* », « *Chiaro di luna* », « *Il soldato lontano* ».

Io, pensandoci, ho creduto che oltre alla dinamicità si sarebbe potuto attuare la piena fusione della lirica colla drammatica.

[1] Il manifesto è dedicato a F.T. Marinetti, E. Settimelli e Bruno Corra.

Prima necessità: creare il protagonista.

Il protagonista è « *un amico vostro* », l'autore, uno qualunque, un pazzo, un ubriaco, la parte interessata o travolta dell'azione che vi viene a raccontare.

La drammatica è stata finora massima dinamicità di espressione dell'artista (teatro sintetico in apice).

Io la voglio rendere massima dinamicità di espressione del protagonista.

Questi narra, narra ossessionato, spaventato, ironico, scettico, folle, narra, narra non soltanto liricamente ma anche drammaticamente.

Entreranno personaggi sulle diverse scene, agiranno con lui, scompariranno, ricompariranno secondo il bellissimo dinamico disordine cronologico della ricordanza. L'azione da poche battute potrà allungarsi ad ore di tensione sempre continua, infiniti particolari e compenetrazioni si collegheranno, ogni sciocchezza apparente potrà essere messa in grande luce e quando il protagonista griderà, per esempio:

— mio padre...

e si vedrà nella notte ruzzolare da una torre nel vuoto un uomo, credo di aver fatto sí che il protagonista vi dipinga in modo insuperabile e veloce il suicidio del padre come né la pittura, né la musica, né la plastica, né la lirica potrebbero. (Vedi *Dalla finestra* di A. Ginna Corradini e E. Settimelli).

Seconda necessità: creare la scena variabilissima.

Questo teatro non ammette scene minuziose, assurde e idiote, ma ha bisogno delle piú veloci e cinematografiche trasformazioni. E ciò è tanto necessario che i miei tre primi lavori *Tocca a me!*, *Mi sono ucciso!*, *Un capitombolo in cielo* (che in iscala ascendente mi hanno portato a questo articolo), *Fui pazzo!* del futurista S.C. Natali, primo a sostenermi e a coadiuvarmi, sono falsi perché fatti per essere rappresentati su un palcoscenico comune.

Mostreremo presto i nostri nuovi tentativi.

Terza necessità: non curarsi che il pubblico comprenda il limite fra il reale e l'irreale, il pensiero e l'azione.

L'irreale, il pensiero devono avere, perché lo hanno nella lirica, lo stesso, se non maggiore, valore della realtà e dell'azione.

Quando uno narra, noi non abbiamo mai la conoscenza di ciò che è vero e di ciò che è falso.

Lo stato d'animo drammatizzato ha qui la sua grande affermazione.

Nell'istessa guisa tutte le trovate del teatro sintetico fino al dramma d'oggetti.

Una persona si reca a casa tutte le notti nel buio piú assoluto; entra in camera e accende la luce...

— Una notte...

La scena rappresenta la portiera a vetri della camera sua illuminata.

Gli spettatori contemporaneamente al protagonista hanno la stessa sensazione: « C'è qualcuno ». Non vi sarà mai maggior dinamicità di espressione né maggiore radio-tele-fotografia dei propri sentimenti.

Quarta necessità: deformare e compenetrare, ove occorra, i tempi, la scena, le azioni, i personaggi.

Ho già detto sopra come deve svolgersi un intreccio.

L'artista, finalmente artista anche nel teatro, non deve piú ricercare la storia di un fatto di cronaca ma studiare un'anima e farla cantare.

Questo canto sarà drammatizzato.

Le azioni saranno quindi confuse o mutilate o compenetrate o ripetute per omissioni o sintetizzate e poi sminuzzate dalla memoria.

I tempi non saranno piú controllabili.

Una pausa avrà il valore anche di anni.

Si svolgeranno sulla scena pensieri, immagini, sospetti, narrazioni avute da altri, simboli, paragoni, sogni, frottole, esagerazioni, ecc...

Esagerazioni = cardini della narrazione drammatica.

Naturalmente anche i personaggi potranno essere compenetrati o deformati.

Grassezze impossibili, nasi lunghissimi, ecc...

Una donna, meravigliosa sulla scena, potrà il protagonista dire che tutto il mondo la vede orribile ma lui ve la mostra come la vede lui: meravigliosa.

Una buona derivazione da questo teatro potrebbe essere un dramma comune in cui tutti i personaggi avessero la dinamicità di espressione che qui riserbo al solo protagonista. (Massima dinamicità di espressione dell'artista + massima dinamicità di espressione dei personaggi).

Credo per ora che infinite ed impossibili difficoltà (comprensione, organicità, ecc...) ci sbarrino questa via; ad ogni modo occorre sempre un lungo studio preparatorio sulla maniera descritta.

Con questo manifesto non intendo ferire il vostro teatro « sintetico futurista » consacrato già da capolavori, che non escludo, che amo e che mi è servito di tappa verso il teatro « visionico futurista ». Esso ha la sua massima ragione d'essere non ostante i fischi cretini, sempre piú tenui, del pubblico.

Il negarlo sarebbe fare come un poeta che neghi la lirica tentando il poema.

(da « Testa di Ferro », Milano, 14 novembre 1920. Ora in M. VERDONE, *Teatro italiano d'avanguardia*, Roma, Officina Edizioni, 1970, pp. 282-284)

Documento 11: F.T. MARINETTI, FRANCESCO CANGIULLO: *IL TEATRO DELLA SORPRESA. MANIFESTO* (11 ottobre 1921)

Abbiamo glorificato e rinnovato il *Teatro di Varietà*. Abbiamo nel *Teatro Sintetico* distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata e preparazione graduata.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* creato le nuovissime miscele di serio e di comico, di personaggi reali e irreali, le compenetrazioni e le si-

multaneità di tempo e di spazio, i drammi d'oggetti, le dissonanze, le immagini sceneggiate, le vetrine d'idee e di gesti. Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serie-comiche-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazioni di tempo e spazio, lo si deve al nostro *Teatro Sintetico.*

Oggi noi imponiamo al teatro un altro balzo in avanti. Il nostro *Teatro della Sorpresa* si propone di esilarare sorprendendo, con tutti i mezzi, fatti idee contrasti non ancora portati da noi sul palcoscenico, accozzi divertenti non ancora sfruttati da noi, e capaci di scuotere giocondamente la sensibilità umana.

Abbiamo piú volte dichiarato che elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, che l'opera d'arte è autonoma, assomiglia soltanto a sé stessa e perciò appare come un prodigio. Infatti, *La primavera* di Botticelli — come molti altri capolavori — aveva al suo apparire, oltre ai valori diversi di composizione, ritmi, volumi e colori, il valore essenziale della sua originalità sorprendente. La nostra conoscenza di questo quadro, i plagi e le imitazioni che suscitò, hanno distrutto oggi questo valore di sorpresa. Ciò dimostra come il culto delle opere passate (ammirate, imitate e plagiate) sia, oltre che pernicioso ai nuovi ingegni creatori, vano e assurdo, dato che si può oggi ammirare, imitare e plagiare soltanto una parte di quelle opere.

Raffaello, avendo scelto per un suo affresco una parete di una sala del Vaticano già decorata qualche anno prima dal pennello del Sodoma, fece raschiare da quella parete l'opera meravigliosa di questo pittore, e l'affrescò, in omaggio al proprio orgoglio creatore e pensando che il valore principale di un'opera d'arte è costituito dalla sua apparizione sorprendente.

Perciò diamo un'importanza assoluta al valore di sorpresa. Tanto piú che dopo tanti secoli pieni di opere geniali, le quali (ognuna al suo apparire) sorpresero, oggi è difficilissimo sorprendere.

Nel *Teatro della Sorpresa,* la pietra della *trovata* che l'autore lancia dev'essere tale da:

1. - Colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico, in pieno. 2. - Suggerire una continuità di altre idee comicissime a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi concentrici di acqua o di echi ripercossi. 3. - Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni *sorpresa* partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito.

Allenando lo spirito italiano alla massima elasticità, con tutte le sue ginnastiche spirituali extra-logiche, il *Teatro della Sorpresa* vuole strappare la gioventú italiana alla monotona, funerea, abbrutente ossessione politica.

Concludendo: il *Teatro della Sorpresa* contiene oltre a tutte le fisicofollie di un caffè-concerto futurista con partecipazione di ginnasti, atleti, illusionisti, eccentrici, prestigiatori, oltre al *Teatro Sintetico,* anche un *Teatro-giornale* del movimento futurista e un *Teatro-galleria* di plastica, e anche declamazioni dinamiche e sinottiche di parole in libertà compenetrate di danze, poemi paroliberi sceneggiati,

discussioni musicali improvvisate tra pianoforti, pianoforte e canto, libere improvvisazioni dell'orchestra, ecc.

Il *Teatro Sintetico* (creato da Marinetti, Settimelli, Cangiullo, Buzzi, Mario Carli, Folgore, Pratella, Jannelli, Nannetti, Remo Chiti, Mario Dessy, Balla, Volt, Depero, Rognoni, Soggetti, Masnata, Vasari, Alfonso Dolce) è stato imposto vittoriosamente in Italia dalle Compagnie Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiati, Mateldi, Petrolini, Luciano Molinari; a Parigi e a Ginevra dalla Società avanguardista *Art et liberté*; a Praga dalla Compagnia czecoslovacca del Teatro Svandovo.

Il nostro *Teatro della Sorpresa* è stato rappresentato e imposto dalla Compagnia Futurista De Angelis ai pubblici di Napoli, Palermo, Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano, i quali furono — secondo l'espressione di un quotidiano poco favorevole, *Il Giorno*, — *spaventosamente allegri.*

A Roma, i passatisti furono straordinariamente insolenti e furono legnati da Marinetti, da Cangiullo e dai fratelli Fornari. È leggendario il calcio che il pittore Totò Fornari incuneò nel cervello posteriore di un passatista salito sul palcoscenico per riprendere un suo argomento vegetale. Con quel calcio a sorpresa, il pittore Fornari infornò nel palco il passatista.

Il *Teatro della Sorpresa* espose a Napoli i quadri del pittore futurista Pasqualino Cangiullo; a Roma, i quadri del pittore futurista Totò Fornari, presentati alla ribalta dal pittore Balla; a Firenze, i quadri del pittore futurista Marasco; a Milano, i quadri del pittore futurista Bernini.

Il *Teatro della Sorpresa* impose le discussioni fra pianoforti improvvisatori e pianoforte e violoncello inventate dai musicisti futuristi Aldo Mantia, Mario Bartoccini, Vittorio Mortari e Franco Baldi.[2]

(da « Il Futurismo », Milano, 11 gennaio 1922. Ora in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 142-144)

Documento 12: ENRICO PRAMPOLINI: *L'ATMOSFERA SCENICA FUTURISTA*

L'arte scenica contemporanea si sviluppa in piena atmosfera futurista. L'arcoscenico del teatro tradizionale è definitivamente crollato al grido di rivolta lanciato da noi futuristi nel 1915. Quell'anno, contemporaneamente al manifesto di Marinetti e di Settimelli sul *teatro sintetico futurista*, gettai per primo le basi della nuova *tecnica scenica futurista*, nel mio manifesto su la *scenografia e coreografia futurista* (pubblicato dalla Balza futurista, marzo 1915, e successivamente da oltre quindici periodici italiani e stranieri).

Nel riassumere e coordinare i principi profetici ed essenziali di

[2] Seguono i testi di cinque « Sorprese teatrali » di Marinetti e Cangiullo, e di quattro Sintesi di Marinetti e Settimelli già precedentemente pubblicate.

questo mio *sistema scenico*, ricorderò ai tardigradi mestatori del teatro italiano (capocomici e impresari) che ogni apparente *lato teorico* ha trovato oggi, nella luce della *esperienza tecnica*, la sua concreta realizzazione: nel 1919 al Teatro delle marionette di Roma, nel 1920 al Teatro Argentina di Roma, nel 1921 al Teatro Svandovo di Praga, nel 1922 al Teatro Nazionale di Praga, nel 1923 al Teatro degli Indipendenti di Roma.

L'arte della scena mentre nel passato si era limitata a *suggerire*, anziché a rappresentare, come nel teatro greco e in quello medioevale, dopo l'apparizione di Wagner ha compiuto una rapida evoluzione, benché empirica, partecipando come elemento integrante all'azione scenica.

I *suggerimenti scenografici*, dati dalla finzione prospettica per opera dei nostri scenografi del '700 nell'arcoscenico dei teatri di quei tempi, si sono trasformati oggi in *rappresentazioni plastiche* di magiche e irreali costruzioni sceniche.

La *scenografia*, cioè la scena tradizionale imperante, intesa come descrizione della realtà apparente, come finzione verista del mondo visivo, è da condannarsi definitivamente, perché è un compromesso statico in antitesi al *dinamismo scenico*, essenza dell'azione teatrale.

Gli esperimenti scenici compiuti in questi ultimi tempi nei teatri europei sfociavano nell'empirismo, nel casuale, nell'effimero, poiché tali esperienze sceniche erano il prodotto di aspirazioni singole, di individualità che pretendevano dare vita alla propria visione scenica senza contemplare, considerare o riassumere i problemi estetici e spirituali, che investono la tecnica del teatro e la contingenza della vita e dello spirito.

Il valore della riforma scenica futurista consiste appunto nell'aver inquadrato la propria concezione scenica nel tempo e nello spazio, considerando le misure del tempo in giuoco nell'arcoscenico, contemplando l'evoluzione scenica-teatrale in relazione alle nuove correnti estetiche, spirituali e di pensiero, create dal futurismo italiano e dalle conseguenti tendenze artistiche.

Come la plastica d'avanguardia volge la propria aspirazione verso le forme create dall'industria moderna, la lirica verso la telegrafia, così la tecnica teatrale s'orienta verso il dinamismo plastico della vita contemporanea, l'azione.

I principii fondamentali che animano l'*atmosfera scenica futurista*, sono l'essenza stessa dello spiritualismo, dell'estetica e dell'arte futurista, cioè il *dinamismo*, la *simultaneità* e l'*unità* d'azione tra uomo e ambiente.

La *tecnica del teatro tradizionale*, al contrario, trascurando e lasciando insoluti questi principi essenziali per la vitalità dell'azione teatrale ha creato questo dualismo tra *uomo* (elemento dinamico) e *ambiente* (elemento statico), tra sintesi ed analisi.

Noi *futuristi* abbiamo raggiunto e proclamato questa *unità scenica*, compenetrando l'*elemento uomo* con l'*elemento ambiente*, in una *sintesi scenica vivente* dell'azione teatrale.

Il teatro e l'arte futurista sono, quindi, la proiezione conseguente del mondo dello spirito, rimasto al movimento nello spazio scenico.

La sfera d'azione della *tecnica scenica futurista* vuole:

1. Riassumere l'essenziale attraverso la purezza della *sintesi.*
2. Rendere l'evidenza dimensionale, mediante la potenza *plastica.*
3. Esprimere l'azione delle forze in giuoco con la *dinamica.*

SINTESI-PLASTICA-DINAMICA

Triangolo magico che individua e riassume ad un tempo le tre differenti fisionomie dell'evoluzione tecnica della scena futurista.

Dalla *scenografia,* empirica descrizione pittorica degli elementi veristi, alla *scenosintesi,* riassunto architettonico di superfici cromatiche.

Dalla *scenoplastica,* costruzione volumetrica degli elementi plastici dell'ambiente scenico, alla *scenodinamica,* architettura spaziale-cromatica degli elementi dinamici dell'atmosfera scenica luminosa.

QUADRO SCHEMATICO

Scenosintesi: ambiente scenico bidimensionale - predominio dell'elemento cromatico - intervento dell'architettura come elemento geometrico di sintesi lineare - azione scenica a due piani - *astrazione cromatica* - superficie.

Scenoplastica: ambiente scenico tridimensionale, intervento dell'architettura, non come finzione prospettico-pittorica, ma come realtà plastica vivente, come organismo costruttivo - *abolizione del palcoscenico* - azione scenica a tre piani - *astrazione plastica - volume.*

Scenodinamica: ambiente scenico quadrimensionale - predominio dell'elemento architettonico spaziale - intervento del movimento ritmato, quale elemento dinamico essenziale alla unità e allo sviluppo tra ambiente e azione teatrale - *abolizione della scena dipinta - architettura luminosa di spazi cromatici* - azione scenica, polidimensionale e poliespressiva - astrazione dinamica - spazio.

LO SPAZIO SCENICO POLIDIMENSIONALE

Da questo quadro schematico delle possibilità sceniche futuriste dinanzi all'orizzonte dell'arte teatrale contemporanea, risulta come le nostre ricerche vadano oltre la tecnica della scena e dell'interpretazione, verso una visione piú complessa e panoramica dei problemi che riguardano l'avvenire del teatro.

Mentre alcuni audaci *maestri e regisseurs* del teatro russo e tedesco attuale, si attardano ancora per trovare il sistema di inquadrare la *scena* nell'*arcoscenico,* per perfezionare il meccanismo tecnico del *palcoscenico,* semplice o multiplo, noi futuristi riteniamo ormai già superati questi isterismi da *macchinista teatrale* del '700, poiché abbiamo sostituito all'*arcoscenico tradizionale, lo spazioscenico polidimensionale futurista.*

Il palcoscenico e l'arcoscenico del teatro contemporaneo non ri-

spondono piú alle esigenze tecniche ed estetiche della nuova sensibilità teatrale. La superficie piana orizzontale del *palcoscenico*, come la dimensione cubica dell'*arcoscenico*, incatenano e limitano gli ulteriori sviluppi dell'azione teatrale, schiava del quadro scenico e dell'angolo visuale prospettico fisso. Con l'*abolizione* del palcoscenico e dell'*arcoscenico* le possibilità tecniche dell'azione teatrale trovano piú ampia rispondenza, sconfinando dai termini tridimensionali della tradizione. Spezzando la superficie orizzontale, per l'intervento di nuovi elementi verticali, obliqui e polidimensionali, forzando la resistenza cubica dell'arcoscenico, con l'espansione sferica di piani plastici ritmati nello spazio, si giunge alla *creazione dello spazio-scenico polidimensionale futurista.*

Architettura elettro-dinamica polidimensionale di elementi plastici luminosi in movimento nel centro del cavo teatrale. Questa *nuova costruzione teatrale* per la sua ubicazione permette di fare sconfinare l'*angolo visuale* prospettico oltre la linea d'orizzonte, spostando questo al vertice e viceversa in simultanea compenetrazione, verso una irradiazione centrifuga di infiniti angoli visuali ed emotivi dell'azione scenica.

Lo *spazio scenico polidimensionale, nuova creazione futurista* per il teatro dell'avvenire, dischiude nuovi mondi alla tecnica ed alla magia teatrale.

L'ATTORE-SPAZIO

Nel teatro tradizionale e antitradizionale contemporaneo, si è sempre considerato l'attore quale *elemento unico, indispensabile* e dominante l'azione teatrale. I piú recenti teorici e maestri del teatro contemporaneo, come Craig, Appia e Tairoff, hanno disciplinato la funzione dell'attore e diminuita la sua importanza. Craig lo definisce una *macchia di colore*; Appia stabilisce una gerarchia tra *autore, attore e spazio*; Tairoff lo considera come un oggetto, cioè come uno dei tanti elementi di scena.

Io considero l'*attore* come un *elemento inutile* all'*azione teatrale*, e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro.

L'attore è l'elemento d'interpretazione che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie.

Mentre la *concezione scenica* di una produzione teatrale rappresenta un *assoluto* nella preposizione scenica, l'attore rappresenta sempre il lato *relativo*. Infatti l'*incognito* dell'*attore* è quello che deforma e determina il significato della produzione teatrale, compromettendo l'efficienza del risultato. *Ritengo quindi che l'intervento dell'attore nel teatro quale elemento in interpretazione, sia uno dei compromessi piú assurdi per l'arte del teatro.*

Il teatro, inteso nella sua piú pura espressione, è infatti un centro di *rivelazione del mistero, tragico, drammatico, comico*, al di là dell'apparenza umana.

Ne abbiamo abbastanza di vedere tutt'ora questo pezzo di *umanità*

grottesca agitarsi sotto la volta del palcoscenico in attesa di commuovere se stessa. L'apparizione dell'elemento umano sulla *scena*, il mistero dell'*al* di *là* che deve regnare nel teatro, tempi di attrazione spirituale.

Lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente.

L'ambiente la proiezione spirituale delle azioni umane.

Chi dunque piú dello spazio, ritmato nell'ambiente scenico può esaltare e proiettare il contenuto dell'azione teatrale?

La *personificazione dello spazio* nella funzione di attore quale elemento dinamico interferenziale d'espressione tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore, costituisce una delle piú importanti conquiste per la evoluzione dell'arte tecnica teatrale poiché viene definitivamente risolto il problema dell'*unità scenica.*

Considerando lo *spazio* come una *individualità scenica* dominante l'azione teatrale e gli elementi che in esso si agitano come accessori, è evidente che questa *unità scenica* sia raggiunta dal *sincronismo* fra la dinamica dell'*ambiente scenico* e la dinamica dell'*attore-spazio* in giuoco nella vicenda ritmica dell'atmosfera scenica.

IL TEATRO POLIESPRESSIVO E L'ATMOSFERA SCENICA FUTURISTA

Metamorfosi totale della tecnica scenica verso la scoperta di nuovi orizzonti poliespressivi dell'interpretazione teatrale.

Dalla pittura, *scenosintesi*, alla plastica, *scenoplastica*; da questa all'architettura dei piani plastici in movimento, *scenodinamica.* Dal palcoscenico tradizionale a tre dimensioni, alla creazione dello *spazioscenico polidimensionale*; dall'attore umano, alla nuova individualità scenica dell'*attore-spazio*; da questo al *teatro poliespressivo futurista*, che già vedo profilarsi architettonicamente nel centro di una valle di terrazze spiraliche, collina dinamica sulla quale s'innalza arditamente la costruzione *polidimensionale dello spazio scenico*, centro di irradiazione dell'atmosfera scenica futurista. Il teatro dovrà abbandonare quel carattere di eccezione sperimentale, di estemporaneità episodica per la vita del singolo, per assumere la funzione di un organismo trascendente di educazione spirituale nella vita collettiva. Da palestra per la ginnastica visiva il teatro deve divenire anche palestra per la ginnastica del pensiero.

Il teatro *poliespressivo futurista* sarà una centrale ultrapotente di forze astratte in giuoco. Ogni *spettacolo* sarà un *rito meccanico* dell'eterna trascendenza della materia, una rivelazione magica, di un mistero spirituale e scientifico.

Una sintesi panoramica dell'azione, intesa come rito mistico del dinamismo spirituale.

Un centro di astrazione spirituale per la nuova religione dell'avvenire.

(da « Noi », Roma, marzo 1924. Ora in *« Variété ». Prampolini e la scena*, cit., pp. 74-77)

Documento 13: FRANCESCO CANGIULLO: *LA SERATA AL « MERCADANTE »*

[...] La « serata al Mercadante » di Napoli è del 1911 e, in ordine cronologico, la quarta del Futurismo; le primissime tre, furono quelle, non meno burrascose di Milano, Trieste e Torino. Sicché il teatro del mio paese, in Piazza Castello, beccheggiava di una libecciata di folla folle. Due ore prima che si mettesse porta, marosi umani forzavano gli ingressi fino a scalcinarli. Gli interni dei palchi scoppianti di pubblico sovraeccitato sembravano i crepacci del teatro nei quali crescevano ciuffi selvaggi d'umanità malefica. La platea tumultuava serratissima, accatastata. Un frastuono piedigrottesco di urli, sibili, trombe, « putipú » gonfiava il « Mercadante » come una spaventosa zampogna che da un momento all'altro dovesse anche lei scoppiare assieme al nubifragio in cui tutti sbraitavano: « Pazzi! Reclamisti! Buffoni! ». Tutti urlavano che sarebbero venuti fuori, al levarsi del sipario, dei matti da legare; mentre, in realtà, i matti erano in teatro, come vedremo anche altre volte.

Finalmente la tela salí e il velario si ritirò metà a destra e metà a sinistra, tra la baraonda infernale, esponendo al bersaglio di una sala spaventosa, sette esemplari elegantissimi. Marinetti in stiffelius, magro, fiero, in primo piano; Palazzeschi biondo, in frac nero e panciotto azzurro; Boccioni in blusa; l'atletico Mazza in coda di rondine; Russolo, Altomare e Carrà in smoking. (Bello, Dalmazzo!).

A tale apparizione, lo schiamazzo del pubblico pigiatissimo e asfissiato, infierí con rabbuffi grotteschi, inconcepibili. Sembravano ammassi di mandre di vacche e tori innanzi alla cappa rossa.

Eretto e sorridente, il condottiero guardava dalla ribalta lo spettacolo, con occhio di stratega che si compiace.

Nelle serate futuriste chi veramente dava spettacolo, facendo buffissima mostra di sé, era il pubblico. Ed ora, gli apostoli, un po' diversi da quelli della « Cena » di Leonardo, si scambiavano qualche commento. Palazzeschi sorrideva con bocca chiusa ed occhi verdi di gatto sornione; Boccioni si sganasciava o diventava bieco, Carrà tozzo, mozzicone, cavernoso ed istrice montanaro, grugniva; Russolo, nevrastenico, permalosissimo, stecchito e rosso come un tubetto di vermiglione, era furibondo; al colossale Mazza giravano le pupille sino allo strabismo; Altomare romanesco e pacioccone, si vedeva proprio in altomare!

Urli fischi trombe d'automobili: l'Inferno!

D'un tratto, un palco di proscenio mette fuori un mezzo busto di bronzo e di argento battuto, come quello di un santo patrono, dai lunghi capelli brizzolati e dalla gran barba omerica. Applausi fragorosi. È Vincenzo Gemito che vuol parlare. Marinetti lo abbraccia: qualcuno strepita: I due pazzi i due pazzi! — E quando il teatro s'accorge che il glorioso scultoré è sorto in difesa dei futuristi, lo urla, lo fischia solennemente, e allora tutti gridano: È naturale!...

fra pazzi e pazzi!... (È noto che Gemito fu qualche anno ricoverato al manicomio di Napoli).

Al che egli si ritira furibondo, piú pazzo del normale.

Quand'ecco da un altro palco sorge Eduardo Scarpetta. Si genera una frenetica ilarità in uno scoppio d'ovazione. — Viva Don Eduardo! Parli « Sciosciammocca! » Viva don Felice!

Il comico, di primo acchito, è lieto del successo personale; ma poi, schiacciato nel palco, fa una brutta smorfia. In realtà, non sa come interpretare gli applausi: maestro della psicologia delle platee, don Eduardo si vede in male acque; onde non sa che pesci pigliare.

Sorride malamente, buffissimo ed insicuro; strizza un occhio, spalanca la bocca, mostra la lingua, solleva un sopracciglio, arriccia la fronte, allunga il muso, poggia una mano sul petto, come Gioacchino Murat, ma non parla. Gli manca la parola? È preso dal panico? Certo è una serataccia.

Ma « don Felice Sciosciammocca » si direbbe al suo primo debutto; egli comincia pavido, con la sua voce scenica piú tremante e piagnucolosa del solito:

— Pubblico rispettabile... — Per carità! Il pubblico rispettabile fiuta l'antifona e uhuhuhuhu! uiuiuiuiui! brr! pprr! Proteste, fischi e pernacchie. Dio che fiasco!

Il maggiore attore comico d'Italia, con una smorfia esilarantissima, vorrebbe spiritosamente far buon viso a cattivo giuoco, e si rannicchia nel guscio del palco, esuberante di suoi ammiratori molto meravigliati. Uno dei quali mi riferiva l'indomani, che lo si dovette confortare dicendogli: « Non ci fate caso commendatore, non è serata... Avete visto come hanno accolto Gemito? ». Egli avrebbe risposto: « E chi ne capisce niente?! ». Di colpo scoppiarono tafferugli in platea perché la sala cominciava a dividersi in due: favorevoli e contrari. Questi inveivano, tesi contro i futuristi imperterriti, con scariche di contumelie e parolacce, a pugni puntati, rabbuffati come mascheroni. Quelli applaudivano con reazione frenetica: « Viva Marinetti! - Abbasso! - Viva! - Abbasso! - Idioti! - Cretini! - Ooooh! - Uuuuh! - Figli di puttana! ». Non so se è chiaro. Il tutto poi coronato da lanci di proiettili vegetali: patate, pomodori, castagne, come un omaggio a Cerere (che bell'epoca! andavano per niente). Infine, in una calma molto relativa, il capo del Futurismo prende la parola...

Quale il suo esordio, quella sera, è assurdo poter riferire, malgrado tutta la buona volontà. Si udivano soltanto a intermittenza, come strappi della sua voce formidabile; si vedevano i suoi gesti taglienti e sferzanti, e parea uno stranissimo, tenace domatore che volesse ammansire un serraglio spettatore.

In quella, un mediocre commediografo dialettale, dell'epoca, preso da uno dei suoi momenti poco fortunati, grida a Marinetti:

— Cavadenti!

Non lo avesse mai detto: questo pover'uomo, acciaccato in un oc-

chio, dalla bocca fradicia, bacato nel corpo, si sente rispondere fulmineamente:

— E lei è un dente cariato che io estirperò.

La risposta recisa e precisa dà il ritratto grottesco del malcapitato, tal che il pubblico batte le mani con entusiasmo e cambia parere sul Futurismo, laddove un momento prima parteggiava tutto per il suo popolare commediografo. Com'è ingrato il pubblico! il quale, per giunta gridava:

— Cacciatelo fuori! — Estirpiamo il dente cariato!

E dovette sparire, poveraccio; non si sa come.

Ora il teatro è totalmente cambiato. Marinetti riprende il suo discorso dinamico ed aggressivo, e qualcosa afferriamo: egli attacca a fondo i musei, le biblioteche, i pedanti, i critici, il culto del passato, la musoneria, il commercialismo in arte; ed esalta il passo di marcia, i celesti voli degli aeroplani, gli arsenali sospesi alle nuvole per i loro fili fumanti, l'istinto creatore italiano spoglio d'ogni cultura. Ma queste cose non persuadono un signore passatista, che interrompe l'oratore tirandogli una arancia. L'oratore la coglie a volo, la sbuccia e la mangia. Applausi.

Da un palco di seconda fila, lo scultore Cifariello vorrebbe osare la parola, ma non è serata, e lo statuario si ritira indignato. A Marinetti segue Armando Mazza, bel ragazzo erculeo dalla testa di putto berniniano e la voce potente: declama solenne il *Primo Manifesto del Futurismo*, lanciato a Parigi dal *Figaro*. Qualcuno rumoreggia, ma la voce di Armando tuona come salva.

Quindi Boccioni, simpaticamente nervoso, legge il *manifesto della pittura d'avanguardia*; ma quella blusa blu e quella cravatta svolazzante gli dànno un'aria di scapigliatura. I pittori futuristi sono sempre stati i piú ostici al pubblico, e quando il caro, indimenticabile Boccioni grida sdegnoso: « Finiamola con i fotografi, i paesaggisti, i laghettisti, i montagnisti... » tutto l'elemento pittorico dell'aria aperta partenopea protesta vivamente. Russolo scalpita in palcoscenico — porco cane — preme il pizzetto rosso come un tubetto di vermiglione. Palazzeschi sorride, e fa una faccia di giovane vecchia beghina, curiosissima.

Il teatro è in subbuglio. Marinetti attacca la declamazione dell'*Inno alla Poesia Nuova*, di Buzzi. Ma dopo il tumulto scatenato da Boccioni una declamazione di versi, fatta di chiaroscuro, è impossibile.

Fuori del teatro è Piedigrotta: il putiferio, il maremoto.

Escono i futuristi pigiati pestati e sballottati. Grida, urli da ogni parte: — Eccoli! - Eccoli! - I futuristi!

Estate. Sudore. Notte di Piazza Castello afosa.

— Ecco Marinetti! È lui! È milionario! (Allora, quando si diceva milionario, specie a Napoli, c'era da cavarsi il cappello.)

D'un tratto, allo scorgere di quest'uomo aureo, poco piú che trentenne, elettrizzante, eccezionale, di fascino e di fede, esaltatore di italianità e di giovinezza, l'enorme folla si esalta per un fenomeno magnetico tipicamente meridionale. La marea ondeggia con fiotti di tripudio; va innanzi non si sa come. Le pagliette maschili e i cappellini

delle donne galleggiano al sommo dei flutti. Carrozzelle e automobili sono arenate. Alla folla spaventosa si aggiungono i passanti sbalorditi. Carabinieri e guardie vorrebbero arginare, ma sono travolti dalla mareggiata umana; in cui si produce un aitante camorrista analfabeta, soprannominato *Vastiano ô cchiummo* (*ô cchiummo* perché il delinquente è sparatore), che in Italiano si tradurrebbe: *Sebastiano del piombo*. Vedete un po' talvolta come si vendica l'ignoranza! Vastiano fa giuochi in aria con la mazza, e sembra Masaniello, gridando: « Viva sempri il Fotorismi! ».

Sembrano, ora, veramente cose di un altro mondo...

(da F. CANGIULLO, *Le serate futuriste*, Napoli, Tirrena, 1930; ried. Milano, Ceschina, 1961, pp. 45-51)

Documento 14: FRANCESCO CANGIULLO: *IL TATTILISMO A TRIESTE*

[...] La serata dell'enorme *Politeama Rossetti*, dell'inverno '922, fu semplicemente strepitosa — incasso 22.000 lire, e sconfitta di Virginia Reiter costretta a sospendere la rappresentazione alla *Fenice* perché quella sera il suo botteghino non funzionò.

Ma il successo frenetico, irresistibile che riportò a Trieste il *Tattilismo*, resterà nei misteri dell'arte. Il *Tattilismo* generò un nuovo genere di successo: quello dell'eccitamento artistico toccato con mano.

Innanzi tutto ricordiamo per lo meno sommariamente che cosa sono le *tavole tattili* di Marinetti, per meglio dire, che cosa erano, poiché dopo la serata di Trieste già non esistevano piú: dei pezzi di cartone per lo piú rettangolari, dai cinquanta ai settanta centimetri di lunghezza, sui quali la Nina e la Marietta,[1] sotto la direzione architettonica dell'autore, attaccavano peluche, carta vetrata, carta d'argento, spugne, pietre pomici, piumini di cipria, ed altri svariati oggetti e ingredienti, secondo le sensazioni che si volevano dare. All'uopo, l'autore prescriveva occhi e bocca chiusi e udito otturato onde potesse maggiormente svilupparsi il senso del tatto; anche l'olfatto occorreva per l'eventuale percezione degli odori e, parlando con creanza, dei puzzi, come efficacia; ma parlavano espressamente al tatto, le tavole di Marinetti. Si toccavano, e toccandole sapientemente, il poeta riusciva a darvi nel modo piú raffinato e suggestivo (all'occorrenza anche brutale), mediante il vostro, ancora una volta, tatto, sensazioni artistiche di gioia, di mare, d'amore, di lusso, di forza, di guerra, emozioni di nostalgie, ecc.

Sicché è facile immaginare con quanta e quale curiosa avidità il pubblico strappava le tavole, che non erano quelle di Mosè, dalle mani di Marinetti e dalle mie, quando, negli intervalli, lui in platea

[1] Le due sorelle Angelini, amorevoli affettuose fedelissime cameriere di Marinetti, simpaticamente note a tutti gli artisti e i letterati del mondo [...] [*N.d.A.*].

ed io nei palchi, facevamo toccar con mano l'ultima parola del Futurismo, simili a ciarlatani che si producono in pubblico [...].

(da F. CANGIULLO, *Le serate futuriste*, cit., pp. 326-327. Ripubblicato in MARINETTI + CANGIULLO: *Il teatro della sorpresa*, Livorno, Belforte, 1968, pp. 149-151)

Documento 15: FILIPPO TOMMASO MARINETTI: *IL TEATRO TOTALE PER MASSE* (1933)

Il palcoscenico fisso o girante dei teatri contemporanei è piú o meno simile al teatrino dei bambini. Adatto alle marionette piú che agli attori vivi, evoca sempre il caminetto istoriato dei castelli medioevali o semplicemente la gabbia dei merli, imprigionati dal fondale e dalle quinte e illusoriamente liberi dalla parte anteriore.

Noi futuristi abbiamo quindi ideato un teatro *TOTALE* con relativa architettura originalissima.

Vi sono stati molti tentativi ma troppo moderati e insufficienti per correggere la monotonia della scena unica e della azione unica. Occorre coraggiosamente liberare lo spettatore dalla sua immobilità servile e sottomessa e metterlo in movimento.

Da ventitré anni noi propagandiamo la legge di simultaneità nell'arte teatrale che condanna il concetto di scena unica e stabilisce che ogni episodio della vita ha infiniti altri episodi contemporanei contrastanti o favorevoli e adatti sempre ad arricchirlo di significato e drammaticità.

Noi facciamo circolare gli spettatori intorno a molti palcoscenici tondi su cui si svolgono simultaneamente azioni diverse con una vasta graduatoria di intensità con una perfetta organizzazione collaborante di cinematografia - radiofonia - telefono - luce elettrica - luce neon - aeropittura - aeropoesia - tattilismo - umorismo e profumo.

ARCHITETTURA E MECCANISMO DEL TEATRO TOTALE

(sintetico polisensazionale simultaneo poliscenico aeropittorico aeropoetico cinematografico radiofonico olfattivo tattile rumorista)

Il teatro costruito con le sue masse ascensionali secondo i principi del grande futurista Sant'Elia padre della nuova architettura, è rotondo con un diametro di 200 m. Una ribalta alta due metri e larga 10 m. corre circolarmente a distanza di 5 m. dalle pareti interne che un poco curve offrono numerosissimi e movimentati schermi alle proiezioni cinematografiche e alle proiezioni di aeropittura, di aeropoesia e alla televisione.

Sotto la ribalta circolare si apre un fossato che forma un grande anello d'acqua circoscrivente la vera platea (mare o fiume, cascate,

tuffi, regate, suicidi, effetti di vita sottomarina moltiplicazione dei riflessi).

Il centro della platea contiene undici palcoscenici rotondi e senza quinte alti due metri intorno ai quali ogni spettatore nella sua poltrona-tavolo girevole si muove seguendo con successione veloce le diverse azioni dei diversi palcoscenici intercomunicanti sotterraneamente.

Nel camminatoio largo 8 m. che corre lungo al fossato intorno agli undici palcoscenici gli spettatori possono a gruppi o separati svolgere capricciose avventure di viaggio partecipando alle azioni nautiche del fossato o scomparendo con appositi ascensori nei sotterranei luminosi dei rinfreschi e dei rifocillanti.

Gli spettatori dopo avere agito cosí da attori partecipando anch'essi con le velocità del loro radio-telefono a guisa di truppe in ordine sparso possono riprendere ognuno la loro poltrona-tavolo girevole su cui corre a portata di mano il veloce nastro tattile delle sensazioni inaspettate corretto o accentuato dal profumatoio a tastiera i cui odori sono ogni volta cancellati da speciali aspiratori.

Lo spettatore gode per esempio una fantastica baldoria di studenti a sei metri, l'idilliaca grazia di molti baci sotto il pezziame buio a destra, una rissa furibonda di coniugi gelosi a 50 m., un salvataggio di suicida cocciuto a 10 m. sotto di sé, l'aeropittura di una battaglia aerea di Enrico Prampolini sull'alta parete davanti mentre l'uragano di colori di una festa di Depero lo costringe a voltarsi già tutto invaso della triangolazione di un corteo di squadristi di Tato sopraveniente nello schermo di sinistra. Le orchestre e i cori invisibili fiatano ogni tanto con musica sintetica dal suolo. Opportuni silenzi di sette otto secondi permettono il necessario riordinarsi della fantasia agitata dello spettatore.

Il crescendo emozionale dei diversi spettacoli culmina nel grande palcoscenico rotondo centrale su cui a picco all'altezza di 100 m. lo zenit della cupola celestiale del teatro, meccanizza nelle sue orbite metalliche il movimento drammatizzato di un sole, di una luna, delle costellazioni, degli aeroplani con relativi fumi colorati.

Cosí il globo rosso enorme di un magnifico sole all'aurora investe per esempio coi suoi raggi gli spettatori, poi se necessario diventa sole tramontante vermiglio e un po' gelato da un nascente chiaro di luna artificiale, mescolandosi alle prospettive di una popolata strada di città americana trasmessa televisionisticamente. Il verismo in primo piano di un film di caccia grossa con relativi colpi di fuoco viene corretto dalla astrazione pura di una aeropittura di Balla, Benedetta, Dottori o di Fillia, proiettata. Lo spettatore ne gode immerso in adatte o contrastanti atmosfere luminose.

La unità che domina le azioni simultanee dei diversi palcoscenici degli schermi e delle orbite celesti è rotta dall'intervento creativo improvvisato degli spettatori e tal volta dall'interruzione del sistema di comunicazione fra palcoscenici ottenendo cosí nuovi effetti tragici o umoristici nel dramma generale aeropittorico e nel dramma terrestre marino fluviale lacustre.

Il teatro Totale può così sintetizzare tutte le forze del futurismo mondiale dalle tipiche creazioni di dinamismo plastico che danno oggi alla Mostra della Rivoluzione un tipico carattere futurista alla turbinosa vita dei grandi centri americani, dalle belle aeropitture e aeropoesie lanciate in questi giorni nel forte policromo e sorprendente giornale « Futurismo » di Mino Somenzi alla divertente esplosione del futurista spettatore.

Il passato non esiste la noia millenaria è vinta, viva il teatro Totale.

(da L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo*, cit., pp. 199-201)

Documento 16: F.T. MARINETTI, PINO MASNATA: *LA RADIA, MANIFESTO FUTURISTA DELL'OTTOBRE 1933*

Il futurismo ha trasformato radicalmente la letteratura colle parole in libertà l'aeropoesia e lo stile parolibero veloce simultaneo svuotato il teatro della noia mediante sintesi alogica a sorpresa e drammi di oggetti immensificato la plastica coll'antirealismo il dinamismo plastico e l'aeropittura creato lo splendore geometrico d'una architettura dinamica che utilizza senza decorativismi e liricamente i nuovi materiali da costruzione la cinematografia astratta e la fotografia astratta. Il Futurismo nel suo 2° Congresso nazionale ha deciso i seguenti superamenti

Superamento dell'amore per la donna « con un piú intenso amore per la donna contro le deviazioni erotico-sentimentali di molte avanguardie estere le cui espressioni artistiche sono fallite nel frammentarismo e nel nichilismo »

Superamento del patriottismo « con un piú fervido patriottismo trasformato cosí in autentica religione della Patria ammonimento ai semiti perché si identifichino con le diverse patrie se non vogliono sparire »

Superamento della macchina « con un'identificazione dell'uomo con la macchina stessa destinata a liberarlo del lavoro muscolare e immensificare il suo spirito »

Superamento dell'architettura Sant'Elia « oggi vittoriosa con un'architettura Sant'Elia ancora piú esplodente di colore lirico e originalità di trovate »

Superamento della pittura « con un'aeropittura piú vissuta e una plastica polimaterica-tattile »

Superamento della terra « con l'intuizione dei mezzi escogitati per realizzare il viaggio nella Luna »

Superamento della morte « con una metallizzazione del corpo umano e la captazione dello spirito vitale come forza di macchina »

Superamento della guerra e della rivoluzione « con una guerra e una rivoluzione artistiche-letterarie decennali o ventennali tascabili a guisa di indispensabili rivoltelle »

Superamento della chimica « con una chimica alimentare perfezionata di vitamine e calorie gratuite per tutti »

Possediamo oramai una televisione di cinquantamila punti per ogni immagine grande su schermo grande Aspettando l'invenzione del teletattilismo del teleprofumo e del telesapore noi futuristi perfezioniamo la radiofonia destinata a centuplicare il genio creatore della razza italiana abolire l'antico strazio nostalgico delle lontananze e imporre dovunque le parole in libertà come suo logico e naturale modo di esprimersi

LA RADIA, nome che noi futuristi diamo alle grandi manifestazioni della radio *È ANCORA OGGI a*) realista *b*) chiusa in una scena *c*) istupidita da musica che invece di svilupparsi in originalità e varietà ha raggiunto una ributtante monotonia negra o languida *d*) una troppo timida imitazione negli scrittori d'avanguardia del teatro sintetico futurista e delle parole in libertà

Alfredo Goldsmith della città della Radio di New-York ha detto « Marinetti ha immaginato il teatro elettrico. Diversissimi nella concezione i due teatri hanno un punto di contatto nel fatto che per la loro realizzazione non possono prescindere da un'opera di integrazione, da parte degli spettatori uno sforzo di intelligenza. Il teatro elettrico richiederà uno sforzo di fantasia negli autori prima poi negli attori poi negli spettatori »

Anche i teorici e gli attori francesi belgi tedeschi di radiodrammi avanguardisti (Paul Reboux Theo Freischinann Jacques Rece Alex Surchaap Tristan Bernard F.W. Bischoff Victor Heinz Fuchs Friedrich Wolf Mendelssohn ecc.) elogiano e imitano il teatro sintetico futurista e le parole in libertà quasi tutti però sempre ossessionati da un realismo pur anche veloce da sorpassare

LA RADIA NON DEVE ESSERE

1) teatro perché la radio ha ucciso il teatro già sconfitto dal cinema sonoro

2) cinematografo perché il cinematografo è agonizzante *a*) di sentimentalismo rancido di soggetti *b*) di realismo che avvolge anche alcune sintesi simultanee *c*) di infinite complicazioni tecniche *d*) di fatale collaborazionismo banalizzatore *e*) di luminosità riflessa inferiore alla luminosità autoemessa della radiotelevisiva

3) libro perché il libro che ha la colpa di aver resa miope l'umanità implica qualcosa di pesante strangolato soffocato fossilizzato e congelato (vivranno solo le grandi tavole parolibere luminose unica poesia che ha bisogno di essere vista)

LA RADIA ABOLISCE

1) lo spazio o scena necessaria nel teatro compreso il teatro sintetico futurista (azione svolgentesi su una scena fissa e costante) e nel

cinema (azioni svolgentisi su scene rapidissime variabilissime simultanee e sempre realiste)

2) il tempo

3) l'unità d'azione

4) il personaggio teatrale

5) il pubblico inteso come massa giudice autoeletto sistematicamente ostile e servile sempre misoneista sempre retrogrado

LA RADIA SARÀ

1) Libertà da ogni punto di contatto con la tradizione letteraria e artistica Qualsiasi tentativo di riallacciare la Radia alla tradizione è grottesco

2) Un'Arte nuova che comincia dove cessano il teatro il cinematografo e la narrazione

3) Immensificazione dello spazio Non piú visibile né incorniciabile la scena diventa universale e cosmica

4) Captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse da esseri viventi da spiriti viventi o morti drammi di stati d'animo rumoristi senza parole

5) Captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse dalla materia Come oggi ascoltiamo il canto del bosco e del mare domani saremo sedotti dalle vibrazioni di un diamante o di un fiore

6) Puro organismo di sensazioni radiofoniche

7) Un'arte senza tempo né spazio senza ieri e senza domani La possibilità di captare stazioni trasmittenti poste in diversi fusi orari e la mancanza della luce distruggono le ore il giorno e la notte La captazione e l'amplificazione con le valvole termojoniche della luce e delle voci del passato distruggeranno il tempo

8) Sintesi di infinite azioni simultanee

9) Arte umana universale e cosmica come voce con una vera psicologia-spiritualità dei rumori delle voci e del silenzio

10) Vita caratteristica di ogni rumore e infinita varietà di concreto-astratto e fatto-sognato mediante un popolo di rumori

11) Lotte di rumori e di lontananze diverse cioè il dramma spaziale aggiunto al dramma temporale

12) Parole in libertà La parola è andata sviluppandosi come collaboratrice della mimica e del gesto

Occorre che la parola sia ricaricata di tutta la sua potenza quindi parola essenziale e totalitaria ciò che nella teoria futurista si chiama parola-atmosfera Le parole in libertà figlie dell'estetica della macchina contengono un'orchestra di rumori e di accordi rumoristi (realisti e astratti) che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulminea di ciò che non si vede Se non vuole

ricorrere alle parole in libertà il radiasta deve esprimersi in quello stile parolibero (derivato dalle nostre parole in libertà) che già circola nei romanzi avanguardisti e nei giornali quello stile parolibero tipicamente veloce scattante sintetico simultaneo

13) Parola isolata ripetizioni di verbi all'infinito

14) Arte essenziale

15) Musica gastronomica amorosa ginnastica ecc

16) Utilizzazione dei rumori dei suoni degli accordi armonie simultaneità musicali o rumoristi dei silenzi tutti con le loro gradazioni di durezza di crescendo e di diminuendo che diventeranno degli strani pennelli per dipingere delimitare e colorare l'infinito buio della radia dando cubicità rotondità sferica in fondo geometria

17) Utilizzazione delle interferenze tra stazioni e del sorgere e della evanescenza dei suoni

18) Delimitazione e costruzione geometrica del silenzio

19) Utilizzazione delle diverse risuonanze di una voce o di un suono per dare il senso dell'ampiezza del locale dove la voce viene espressa
Caratterizzazione dell'atmosfera silenziosa o semisilenziosa che avvolge e colora una data voce suono rumore

20) Eliminazione del concetto o prestigio di pubblico che ha sempre anche per il libro esercitato un'influenza deformante o peggiorante

(da L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo*, cit., pag. non numerata tra la 204 e la 205)

Documento 17: BRUNO CORRA: *NASCITA DEL TEATRO SINTETICO*

[...] Con tutta l'improntitudine dei miei poco piú che vent'anni, spalleggiato da Settimelli, io m'improvvisai impresario, e presentai ai pubblici italiani, con una Compagnia della quale facevano parte Gualtiero Tumiati, Evelina Paoli, Teresa Mariani e Luigi Almirante, un'altra commedia di Marinetti, *Le bambole elettriche*. Cosí ci venne in mente di stilare il Manifesto di un teatro di estrema avanguardia. Tornati a Milano, passammo il nostro proclama a Marinetti, che lo completò. La sera, a un tavolo del Savini, leggemmo il manifesto del teatro sintetico a Cavacchioli, Buzzi, Boccioni, Carrà, Russolo. A due o tre tavoli da noi sedevano Marco Praga, Giovanni Pozza, il temutissimo critico teatrale del Corriere della Sera, il conte Arrivabene, direttore della conservatrice Perseveranza: il passatismo.

L'idea centrale del Manifesto era quella della sintesi, intesa anche, con una evidente forzatura polemica e semplicistica, nel senso di brevità. « I nostri atti potranno essere attimi ». Quindi, rompere lo schema sbarrato dei tre atti, con le sue scene madri e i suoi finali a effetto. Rifiutare poi il concetto che esista una materia specificamente teatrale, che ci siano intuizioni artistiche non esprimibili in

forma di teatro. Portare alla ribalta, un flash di vita, un divertimento intellettuale, qualunque ghiribizzo d'idee o di parole, un'immagine, il lampo di uno stato d'animo fugace. Teatralizzare gli spunti nuovi offerti dalla nascente (a quel tempo) civiltà della macchina. Tradurre in termini di teatro le ricerche già in atto nella letteratura e nella pittura futuriste, dinamismo, simultaneismo. A mio vedere, a queste enunciazioni corrispose solo in parte ciò che poi scrivemmo per il teatro, e la nostra battaglia non andò molto oltre la prima fase di polemica e di rottura. Ci frenò l'impossibilità di arrivare alla rappresentazione dei nostri pezzi teatrali, con che fretta i capocomici ci restituivano i nostri copioni! E come portare in giro formazioni teatrali nostre? Gli attori temevano di screditarsi recitando quella roba, i proprietari di teatro ci imponevano condizioni gravose per la paura che quei pubblici indemoniati devastassero le loro sale. Eppure, costituimmo una seconda Compagnia, che rappresentò il teatro sintetico in tutta Italia, con Ettore Berti, Giuseppe Masi ed Emilia Varini. [...]

(da « Sipario », dicembre 1967, n. 260, p. 26)

PARTE TERZA

Bibliografia

Per una bibliografia di carattere generale sul futurismo si consiglia la consultazione di E. FALQUI, *Bibliografia e iconografia del futurismo*, Firenze, Sansoni, 1959, di *Archivi del futurismo italiano*, a cura di MARIA DRUDI GAMBILLO e TERESA FIORI, Roma, De Luca, 1959-1962, voll. 2, e degli *Aggiornamenti bibliografici*, a cura di LUCIANO DE MARIA e MAURO PEDRONI, in « Il Verri », n. 33-34, 1970. Per indicazioni bibliografiche di base si veda la *Bibliografia essenziale* fornita da LUCIANO DE MARIA in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, e da GIAN BATTISTA NAZZARO, *Introduzione al futurismo*, Napoli, Guida, 1973. I due libri, l'uno una ampia antologia di manifesti, interventi teorici e testi creativi futuristi, l'altro dettagliata trattazione del futurismo italiano, costituiscono altresí un utile avvio alla conoscenza dell'argomento. Per un iniziale avvicinamento di carattere informativo è utile anche M. VERDONE, *Che cosa è il Futurismo*, Roma, Ubaldini, 1970 (contiene una bibliografia di massima e, a conclusione, un elenco dei principali periodici futuristi), e la breve antologia *Il futurismo italiano*, a cura di ISABELLA GHERARDUCCI, Roma, Strumenti Editori Riuniti, 1976 (comprende una essenziale aggiornata bibliografia divisa per tematiche).

Sono inoltre fondamentali le due raccolte di scritti futuristi F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di LUCIANO DE MARIA, Milano, Mondadori, 1968 (ampia silloge di testi teorici e creativi del fondatore del futurismo), e L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968 (raccolta di manifesti completa fino al 1922, con in appendice altri testi teorici fino al 1941).

Mettendo ordine nella selva bibliografica sull'argomento, si vogliono fornire qui di seguito, divise per sezioni, le indicazioni fondamentali necessarie ad affrontare lo studio del teatro futurista italiano. Per le varie integrazioni bibliografiche sui singoli temi trattati, si rimanda prima di tutto anche alle note a piè di pagina del testo critico-informativo.

1. *Principali pubblicazioni e antologie di testi teatrali futuristi*

F.T. MARINETTI, *Roi Bombance*, Paris, Mercure de France, 1905.
F.T. MARINETTI, *Poupées électriques*, Paris, Sansot, 1909.
F.T. MARINETTI, *Re Baldoria* (tragedia satirica), Milano, Treves, 1910.
F.T. MARINETTI, *Adrianopoli Assedio Orchestra*, in « Lacerba », 15 marzo 1913 (cavallo di battaglia di Marinetti declamatore).

F.T. MARINETTI, *Zang Tumb Tumb* (parole in libertà), Milano, Ediz. di « Poesia », 1914 (contiene l'elenco dei luoghi dove Marinetti declamò le diverse parti del libro. Ora in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit.).

F.T. MARINETTI, B. CORRA, E. SETTIMELLI, *Teatro futurista sintetico*, vol. I, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1915 (contiene trentasei sintesi di cui sono autori anche A. Corradini, R. Chiti, F. Balilla Pratella, P. Buzzi, F. Cangiullo, U. Boccioni, C. Govoni, L. Folgore, D. Cinti).

F.T. MARINETTI, B. CORRA, E. SETTIMELLI, *Teatro futurista sintetico*, vol. II, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1916 (contiene quarantatré sintesi di cui sono autori anche R. Chiti, F. Balilla Pratella, P. Buzzi, F. Cangiullo, U. Boccioni, L. Folgore, M. Carli, G. Balla, G. Jannelli, M. De Leone, U. Quinterio, A. Cavalli, O. Mara, F. Depero, A. D'Alba, Trillucci, Cantarelli, O. Rebecchi, E. Diobelli, N. Nannetti).

VOLT (V. Fani-Ciotti), *Archivoltaici*, Milano, Ediz. di « Poesia », 1916 (contiene *Parole in libertà* e sintesi).

F. CANGIULLO, *Dieci sintesi*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1920.

F.T. MARINETTI, *Elettricità sessuale* (sintesi futurista), Milano, Facchi, 1920 (contiene, oltre al dramma che dà il titolo al libro, altre quindici sintesi marinettiane dalle edizioni 1915-16).

F.T. MARINETTI, *Teatro futurista sintetico*, Piacenza, Ghelfi, 1921, voll. 2 (contiene sintesi, in parte riedite, degli stessi autori delle raccolte 1915-16).

R. VASARI, *Tre razzi rossi*, Milano, Ediz. di « Poesia », 1921 (contiene le tre sintesi: *Femmine, Sentimento, Anarchie*).

F. BALILLA PRATELLA, *Stati d'animo drammatizzati*, Lugo, Ferretti, 1921.

F.T. MARINETTI, *Il tamburo di fuoco* (dramma africano), Milano, Sonzogno, 1923.

R. VASARI, *La mascherata degli impotenti e altre sintesi teatrali*, Roma, Ediz. « Noi », 1923 (contiene anche *La barriera*, *Ecce Homo* già *Femmine*, *Il giustiziere* già *Anarchie*, *Sentimento*, *Il figlio*).

FILLIA, *Sensualità*, Torino, Ediz. Sindacati Artistici, 1925.

FILLIA, *Il sesso di metallo*, in *La morte della donna*, Torino, Ediz. Sindacati Artistici, 1925.

R. VASARI, *L'angoscia delle macchine* (sintesi tragica in tre tempi), Torino, Ediz. Rinascimento, 1925.

R. VASARI, *Tung-Ci*, in « Teatro », n. 6-7, giugno-luglio 1926.

F.T. MARINETTI, *Prigionieri. Vulcani*, Milano, Vecchi, 1927.

Teatro sintetico futurista, in « Teatro », n. 3, marzo-aprile 1927 (sintesi di F.T. Marinetti, E. Settimelli, G. Balla, U. Boccioni, P. Buzzi, M. Carli, R. Chiti, F. Depero, M. Dessy, Fillia, L. Folgore, G. Jannelli, N. Nannetti, F. Balilla Pratella, A. Rognoni, R. Vasari, Volt).

F.T. MARINETTI, *L'oceano del cuore* (cinque sintesi incatenate), in « Comoedia », 15 giugno-15 luglio 1928.

F.T. MARINETTI, *Luci veloci* (dramma futurista in sei sintesi), in « Comoedia », 15 marzo-15 aprile 1929.

F.T. MARINETTI, *Il suggeritore nudo* (simultaneità futurista in undici sintesi), in « Comoedia », 15 dicembre 1929-15 gennaio 1930.

P. MASNATA, *Anime sceneggiate*, Milano, Ediz. di « Poesia », 1930 (contiene *La moglie infedele*, *Colori di laboratorio*, *Francesca da Rimini*).

BENEDETTA (B. Marinetti), *Viaggio di Gararà* (romanzo cosmico per teatro), Milano, Morreale, 1931.

R. VASARI, *Raun*, Milano, Ediz. La Lanterna, 1932.

F.T. MARINETTI, *Il teatro futurista (Sintetico, a sorpresa, aeroradiotelevisivo, caffè concerto, radiofonico)*, Napoli, Cert., 1941 (riedizione con alcune varianti della raccolta del 1927. Nuovi autori di sintesi: B. Aschieri, C. Cerati, R. De Angelis, Daquanno, G. Soggetti).

A. ROGNONI, *51 sintesi teatrali futuriste*, Napoli, Clet, s.d. (ma intorno al 1941).

Teatro di F.T. Marinetti, a cura di GIOVANNI CALENDOLI, Roma, Vito Bianco, 1960, voll. 3 (raccolta completa dei testi teatrali di Marinetti).

Esempi di teatro sintetico, in « Sipario », dicembre 1967, n. 260 (scelta di ventisette sintesi dalle edizioni precedenti. Autori: F.T. Marinetti, B. Corra, A. Corradini, E. Settimelli, R. Chiti, P. Buzzi, F. Cangiullo, R. De Angelis, F. Balilla Pratella, G. Balla, U. Boccioni, F. Depero, Fillia).

F. DE PISIS, *Teatro sintetico* (18 atti unici inediti), *ivi*.

F.T. MARINETTI + F. CANGIULLO = *Teatro della Sorpresa*, Livorno, Belforte, 1968 (contiene lavori teatrali dei due autori appartenenti al Teatro Sintetico e al Teatro della Sorpresa).

M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Ediz. di bianco e nero, 1968 (contiene una breve scelta di sintesi di B. Corra, E. Settimelli, R. Chiti, A. Ginna, P. Buzzi, G. Balla, tratte dalle edizioni 1915-16).

Sintesi teatrali futuriste, a cura di MARIO VERDONE, in « Carte segrete », gennaio-marzo 1969.

M. VERDONE, *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*. Roma, Officina, 1970 (escluse le sintesi delle edizioni 1915-16 e i lavori di Marinetti, Settimelli e Corra, rappresenta la piú ampia silloge di testi teatrali futuristi, attinti anche dalle molte e meno note pubblicazioni in giornali e riviste. Contiene sintesi di B. Aschieri, G. Balla, P. Buzzi, F. Cangiullo, P.P. Carbonelli, M. Carli, C. Cerati, R. Chiti, F. Depero, M. Dessy, L. Folgore, A. Ginna, G. Jannelli, L. Nicastro, A. Maurizio, N. Nannetti, F. Balilla Pratella, O. Rebecchi, A. Rognoni, M. Scaparro, E. Settimelli, G. Soggetti,

Trilluci, Vann'Antò, Volt; e piú ampi testi teatrali di R. Vasari, Benedetta, P. Masnata, B.G. Sanzin, Fillia, G. Acquaviva).

Depero e la scena 1916-1930, a cura di BRUNO PASSAMANI, Torino, Martano, 1970 (contiene testi di Depero dal 1915 al 1921).

M. KIRBY, *Futurist performance*, New York, Dutton e Co., 1971 (contiene, tradotte in inglese, quarantasette sintesi futuriste variamente datate. Autori: G. Balla, U. Boccioni, P. Buzzi, F. Cangiullo, M. Carli, R. Chiti, B. Corra, E. Settimelli, A. Corradini, F. Depero, M. Dessy, Fillia, G. Jannelli, L. Nicastro, F.T. Marinetti, A. Mauro, F. Balilla Pratella, A. Rognoni, M. Scaparro, G. Steiner, Volt).

« Varieté ». Prampolini e la scena, a cura di SILVANA SINISI, Torino, Martano, 1974.

Il futurismo italiano, a cura di I. GHERARDUCCI, cit. (contiene a titolo esemplificativo cinque sintesi di F.T. Marinetti, E. Settimelli, A. Ginna, M. Carli).

2. *Manifesti e scritti futuristi d'interesse teatrale*

A. RICCIARDI, *Il Teatro del colore*, in « Il Secolo XIX », 8 maggio 1906.

A. e B. GINANNI CORRADINI, *Arte dell'avvenire*, Ravenna, Mazzini, 1910.

F.T. MARINETTI, *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, 11 gennaio 1911, pubblicato in volantino dalla redazione di « Poesia » (Milano).

A.G. BRAGAGLIA, *Fotodinamismo futurista*, Roma, Nalato, 1911 (ried. Torino, Einaudi, 1970).

B. CORRA, *Musica cromatica*, in *Il Pastore, il gregge e la zampogna*, vol. I, Bologna, Libreria Beltrami, 1912 (sta in M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit.).

G. PAPINI, *Il discorso di Roma*, in « Lacerba », 1° marzo 1913 (sta in *La cultura italiana attraverso le riviste*, vol. IV, *« Lacerba »*, *« La Voce »*, a cura di GIANNI SCALIA, Torino, Einaudi, 1961).

L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori. Manifesto futurista*, 11 marzo 1913, in *I manifesti del Futurismo*, Firenze, Ediz. di « Lacerba », 1914 (sta in L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo*, cit.).

F.T. MARINETTI, *Il Teatro di Varietà*, Manifesto, in « Lacerba », 1° ottobre 1913.

Grande Serata Futurista (Firenze - Teatro Verdi - 12 dicembre 1913), in « Lacerba », 15 dicembre 1913 (contiene gli interventi alla serata di Marinetti, Soffici, Papini, Carrà, Boccioni, Cangiullo. Sta in *La cultura italiana attraverso le riviste*, cit.).

Piedigrotta futurista, in « Lacerba », 1° aprile 1914 (sta in G. ANTONUCCI, *Cronache del Teatro Futurista*, Roma, Abete, 1975).

Inaugurazione dell'esposizione libera futurista, in « Lacerba », 1° maggio 1914 (*ivi*).

F.T. MARINETTI, E. SETTIMELLI, B. CORRA, *Il Teatro futurista sintetico*, Manifesto, 11 gennaio-18 febbraio 1915, in *Teatro futurista sintetico*, vol. I, cit.

G. BALLA, F. DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Manifesto, in « La Balza » (Messina), 11 marzo 1915 (sta in L. SCRIVO, *op. cit.*).

F.T. MARINETTI, *La voluttà d'esser fischiati* (riedizione con poche varianti del *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*), in *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Ediz. di « Poesia », 1915 (il volume contiene anche importanti resoconti riguardo alle serate. Sta in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit.).

R. CHITI, *Creatori del teatro futurista*, Firenze, Quattrini, 1915.

E. PRAMPOLINI, *Scenografia e coreografia futurista*, in « La Balza », marzo 1915.

F.T. MARINETTI, *La Declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista* (11 marzo 1916), in F. CANGIULLO, *Piedigrotta* (poema parolibero), Milano, Ediz. di « Poesia », 1916.

F.T. MARINETTI, B. CORRA, E. SETTIMELLI, A. GINNA, R. CHITI, *La cinematografia futurista*, Manifesto, 11 settembre 1916, in « L'Italia Futurista » (Firenze), 15 novembre 1916.

L. RUSSOLO, *L'Arte dei rumori*, Milano, Ediz. di « Poesia », 1916.

E. PRAMPOLINI, *I valori dell'allestimento scenico e i balli russi*, in « I novissimi », 9 aprile 1917 (sta in *« Varieté »*, cit.).

F.T. MARINETTI, *Manifesto della danza futurista*, in « L'Italia futurista », 8 luglio 1917 (sta in L. SCRIVO, *op. cit.*).

F. AZARI, *Il Teatro aereo futurista*, Manifesto, 11 aprile 1919, in « Roma Futurista », 18 gennaio 1920 (il testo è in francese).

A. RICCIARDI, *Il Teatro del Colore. Estetica del dopoguerra*, Milano, Facchi, 1919 (ried. in S. SINISI, *Il Teatro del colore di Achille Ricciardi*, Roma, Abete, 1976).

F. DEPERO, *Mondo e teatro plastico*, in « Penombra », aprile-maggio 1919 (sta in *Depero e la scena*, cit.).

F. DEPERO, *Il Teatro plastico. Principi ed applicazioni*, in « Il Mondo », 27 aprile 1919 (*ivi*).

F.T. MARINETTI, *Il Teatro futurista*, in « Il Popolo d'Italia », 17 maggio 1919.

B. CORRA, *Battaglie*, Milano, Facchi, 1920.

M. MONTALTI, *Per un nuovo teatro Elettro-Vibro-Luminoso*, in « Roma Futurista », 4 gennaio 1920.

La vittoria di Settimelli col teatro futurista, in « Roma Futurista », 14 marzo 1920.

P. MASNATA, *Il Teatro Visionico*, in « Testa di Ferro », 14 novembre 1920 (sta in M. VERDONE, *Teatro italiano d'avanguardia*, cit.).

Utilizziamo il Teatro Greco di Siracusa, manifesto dei futuristi siciliani, 1921 circa (sta in L. SCRIVO, *op. cit.*).

F.T. MARINETTI, F. CANGIULLO, *Il Teatro della Sorpresa*, Manifesto, 11 ottobre 1921, in « Il Futurismo », 11 gennaio 1922.

E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica del teatro del colore rivive nel tempo e nello spazio*, in « L'Impero », 11 luglio 1923 (sta in *« Varieté »*, cit.).

E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista*, in « Noi » (Roma), marzo 1924 (sta *ivi*. Il numero della rivista è dedicato completamente al teatro e alla scena futuristi).

F.T. MARINETTI, *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile, ivi* (sta in *Teatro di F.T. Marinetti*, cit.).

G. GORI, *Teatro e scenografia in Italia, ivi.*

F. CASAVOLA, S.A. LUCIANI, A.G. BRAGAGLIA, *Le sintesi visive*, Manifesto, *ivi.*

G. GORI, *Il teatro contemporaneo*, Torino, Bocca, 1924.

F. DEPERO, *Il teatro deve interpretare la vita*, in « Fiera letteraria », 4 novembre 1926.

F.T. MARINETTI, *La cinematografia astratta è un'invenzione italiana*, in « L'Impero », 1° dicembre 1926 (sta in M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit.).

F. CASAVOLA, *Teatro degli Attimi dilatati*, Manifesto, in « Antenna », 14 dicembre 1926.

G. GORI, *La scenografia*, Roma, Stock, 1926.

FILLIA, DE AMICIS, *Il Teatro Novatore*, Manifesto, in « Vetrina futurista », (Torino), 1927.

F. DEPERO, *Teatro magico*, in *Depero futurista*, Milano, Ediz. Dinamo Azari, 1927 (sta in *Depero e la scena*, cit.).

A.G. BRAGAGLIA, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber, 1929.

A.G. BRAGAGLIA, *Il teatro della rivoluzione*, Roma, Tiber, 1929.

F. CANGIULLO, *Le serate futuriste* (romanzo storico vissuto), Napoli, Ediz. Tirrena, 1930 (ried. Milano, Ceschina, 1961).

A.G. BRAGAGLIA, *Futurismo a teatro*, in « Ottobre », 27 febbraio 1932.

B.G. SANZIN, *Teatro sportivo*, esperimento, in « Il Futurismo », gennaio 1933.

F.T. MARINETTI, *Il Teatro totale per masse*, Manifesto, in *Almanacco letterario 1933* (sta in L. SCRIVO, *op. cit.*).

F.T. MARINETTI, P. MASNATA, *Manifesto futurista della radio* (poi *La Radia*), in « La Gazzetta del Popolo », 22 settembre 1933.

F.T. MARINETTI, B. CORRA, *Contro il teatro morto. Contro il romanzone analitico. Contro il negrismo musicale*, Manifesto, 1933 circa (sta in L. SCRIVO, *op. cit.*).

A.G. BRAGAGLIA, *Futuristi e avveniristi a teatro*, in « Regime fascista », 28 settembre 1934.

E. PRAMPOLINI, *La scenotecnica futurista*, in « Stile futurista » (Torino), ottobre 1934 (sta in *« Varieté »*, cit.).

E. PRAMPOLINI, *Evoluzione e avvenire della scenotecnica*, in « Lo schermo », giugno 1936 (*ivi*).

E. PRAMPOLINI, *Scenotecnica mondiale di oggi e di domani*, in « Azione Imperiale », settembre 1936 (*ivi*).

F.T. MARINETTI, A. GINNA, *La cinematografia*, in « Bianco e nero » (Roma), 1938, n. 4 (sta in M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit.).

R. DE ANGELIS, *Caffè Concerto, memorie di un canzonettista*, Milano, S.A.C.S.E., 1940.
F.T. MARINETTI, *Il Teatro futurista italiano imitato dagli Americani*, in « Giornale d'Italia », 10 gennaio 1941.
G. ACQUAVIVA, FARFA, *Teatro trasparente*, Manifesto, 1944 (sta in M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit.).
E. PRAMPOLINI, *Del costume teatrale* (inedito), 1944, in *« Varieté »*, cit.
A. GINNA, *Note sul film d'avanguardia Vita futurista*, in « Bianco e nero », maggio-giugno 1965.
Le serate futuriste: 3 testimonianze, in « Sipario », cit. (interviste con B. Corra, R. Chiti e F. Cangiullo).
F.T. MARINETTI + F. CANGIULLO = *Teatro della Sorpresa*, cit. (contiene anche varie parti riedite di F. CANGIULLO, *Le serate futuriste*, cit.).
R. CHITI, *Sulla recitazione futurista* (intervista), in M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969, pp. 117-118.

3. *Testi critici attinenti al teatro futurista*

Per l'elenco completo delle voci anteriori al 1932, in particolare cronache ed articoli, si rinvia alla bibliografia fornita da Giovanni Antonucci in *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Ediz. Studium, 1974, e in *Cronache del Teatro Futurista*, Roma, Abete, 1975.

P. GOBETTI, *Il teatro sperimentale*, in « L'Ordine Nuovo » (Torino), 5 marzo 1922 (sta in P. GOBETTI, *La critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974).
P. GOBETTI, *Bragaglia direttore di scena*, in « L'Ora » (Palermo), 13 ottobre 1923 (*ivi*).
S. D'AMICO, *Teatro degli Indipendenti*, in « L'Idea nazionale », 20 gennaio 1923 (sta in S. D'AMICO, *Cronache del teatro*, Bari, Laterza, 1963, vol. I).
M. GROMO, *Il teatro del colore*, in « Il Baretti », 1925, n. 10.
A. TILGHER, *Correnti spirituali nel teatro italiano contemporaneo*, in « La Cultura », aprile 1927.
E.F. PALMIERI, *Teatro italiano del nostro tempo*, Bologna, Testa, 1939.
G. BALLO, *Poetiche e sviluppi della scenografia da Wagner alla scenodinamica*, Varese, La Lucciola, 1956.
C. PAVOLINI, voce *Futurismo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1958, vol. V; ried. Roma, UNEDI, 1975.
M. SCAPARRO, *Quel passato che si chiama futuro*, in « Sipario », n. 164, 1959.
A.M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959.
G. CALENDOLI, *Introduzione*, in *Teatro di F.T. Marinetti*, cit., vol. I.
C. BELLOLI, *Il teatro futurista*, in « Fenarete », 1963, n. 1.
C. BELLOLI, *Lo spettacolo futurista: teatro, danza, cinema, radio, regesto essenziale*, ivi.

A.M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965; ried. 1974.
G. BARTOLUCCI, *La forma nuova del teatro di Marinetti*, in « Poesia e critica », 1966, n. 8/9.
G. CALENDOLI, *Il teatro del colore*, in « Studi teatrali », 1966, n. 1.
M. CALVESI, *Le due avanguardie*. Vol. I. *Studi sul futurismo*, Milano, Lerici, 1966; ried. Bari, Laterza, 1971.
G. BARTOLUCCI, *Dalla didascalia ornamentale al Teatro della Sorpresa*, in « Marcatré », n. 34-35-36, dicembre 1967.
AA.VV., *Teatro futurista italiano*, in « Sipario », n. 260, dicembre 1967 (numero doppio dedicato al teatro futurista; contiene oltre a una serie di interventi critici numeroso materiale a carattere documentario e informativo).
AA.VV., *Introduzione al futurismo*, Quaderni del Teatro Stabile di Torino, n. 12, 1968.
M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969.
G. BARTOLUCCI, *Il « gesto » futurista. Materiali drammaturgici (1968-1969)*, Roma, Bulzoni, 1969 (contiene anche interventi critici di altri autori).
G.R. MORTEO, *Aspetti del teatro contemporaneo*, in AA.VV., *16 lezioni di storia del teatro*, Quaderni del Teatro Stabile di Torino, n. 15/16, 1969.
C. SUGHI, *Futurismo e teatro*, in « Il Verri », cit. (numero dedicato al futurismo).
G. ANTONUCCI, *Il teatro futurista oggi*, in « Studium », 1970, n. 5.
L. PIGNOTTI, *Teatro futurista e testi fantasisti*, in « Il Dramma », 1970, n. 3.
M. KIRBY, *Futurist Performance*, cit.
F. QUADRI, *Quando la pratica diventa spettacolo*, in « Calediscopio », 1971, n. 9.
L. LAMBERTINI, *Il teatro del colore*, in « Capitolium », 1971, n. 2/3.
R. JACOBBI, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
G. LISTA, *Le Théâtre futuriste*, in « Travail Théâtral », avril-juin, 1973.
F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Roma, Dedalo, 1975.
G. ANTONUCCI, *Cronache del Teatro Futurista*, cit.
G. LIVIO, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976.
F. ANGELINI, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Dario Fo*, Bari, Laterza, 1976.
G. LISTA, *La scena futurista e l'avanguardia storica*, in H. BÉHAR, *Il teatro Dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1976.
L. PAGLIA, *Invito alla lettura di Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mursia, 1977.
P. FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977.

Capitolo I

Per un inquadramento storico-culturale del futurismo si rimanda in particolare a L. DE MARIA, *Introduzione*, in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., oltre che ai capitoli iniziali del libro di Nazzaro. Per una panoramica complessiva della cultura italiana del primo Novecento, si può fare riferimento ad A. ASOR ROSA, *Storia d'Italia*, vol. IV, 2. *Dall'Unità ad oggi*, Torino, Einaudi, 1975; per l'aspetto letterario specifico, a W. BINNI, *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1936, 4ª ediz. 1968, e alle raccolte documentarie *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*: vol. I. « *Leonardo* » « *Hermes* » « *Il Regno* », vol. III. « *La Voce* » *(1908-1914)*, e soprattutto, vol. IV. « *Lacerba* » « *La Voce* » *(1914-1916)*, a cura di GIANNI SCALIA, Torino, Einaudi, 1961. R. TESSARI, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973, presenta un'interessante indagine di tipo sociologico-letterario in cui il futurismo occupa il capitolo centrale. Ha invece carattere di prima divulgazione informativa AA.VV., *L'arte nella società. Il futurismo*, Milano, Fratelli Fabbri, 1976.

Sui rapporti tra il futurismo italiano e quello russo verte in particolare C.G. DE MICHELIS, *Il futurismo italiano in Russia 1900-1929*, Bari, De Donato, 1973.

Disomogeneo e di difficile orientamento è il materiale critico sulla storia del teatro italiano novecentesco; per una informazione a carattere solo drammaturgico, si deve ancora far capo a S. D'AMICO, *Il teatro italiano*, Milano, Treves, 1937², oppure a piú recenti ma manchevoli compendi come G. PULLINI, *Teatro italiano fra due secoli. 1850-1950*, Firenze, Parenti, 1958, o G. PULLINI, *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971². Piú utile invece la consultazione diretta dei testi drammatici dei singoli autori (spesso però affidati a vecchie irreperibili edizioni), e delle cronache teatrali d'epoca, molte raccolte e riedite in volume: si rimanda in proposito alla *Bibliografia* in G. PULLINI, *Teatro contemporaneo in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974, e alla *Nota bibliografica*, in G. LIVIO, *Il teatro in rivolta*, cit., che è di per sé l'apporto critico recente piú approfondito. Utile anche la consultazione delle voci specifiche in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., e per l'inserimento nel panorama complessivo europeo V. PANDOLFI, *Lo spettacolo del secolo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954.

Per l'aspetto tecnico-organizzativo e i problemi di messinscena del teatro italiano, nella prima metà del secolo, si segnalano: S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Rizzoli, 1965 (testimonianza discorsiva che rimane però l'unico apporto storico nel settore), e G.R. MORTEO, *Idea della regia teatrale in Italia dal 1920 al 1940*, Torino, Giappichelli, 1974.

Per notizie sul repertorio rappresentato si rimanda direttamente agli *Annali del teatro italiano (1901-1921)*, Milano, A. Nicola e C., 1921-22, voll. 2.

Capitolo II

Sulle « serate » futuriste, oltre alle parti specifiche in M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit., e nel libro di Kirby, si vedano in particolare i capitoli iniziali dello studio di Gigi Livio, e in area futurista il resoconto storicamente incerto ma ricchissimo di dati di Francesco Cangiullo. Alle esibizioni spettacolari futuriste si è dedicato specificamente Giovanni Antonucci in *Lo spettacolo futurista in Italia*, cit., e nella raccolta *Cronache del Teatro Futurista*, cit. Per gli inizi teatrali di Marinetti sono utili l'introduzione di Calendoli all'opera completa, il libro di Verdone, il citato articolo di Giovanni Lista, e M. BRIOSI, *Marinetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1969. Sul Dada e sui rapporti fra teatro futurista e successive avanguardie si veda ancora lo studio di Lista e il volume di Béhar che lo contiene; utilissimi anche, nel settore delle arti figurative, i vari saggi di Maurizio Calvesi raccolti nel citato volume.

Sull'opera di Balla e sui suoi contatti con lo spettacolo è fondamentale M. FAGIOLO DELL'ARCO, *FuturBalla*, Roma, Bulzoni, 1970.

Capitolo III

Tutte le voci critiche riguardanti il teatro futurista si occupano in varia misura dei manifesti, ma in particolare si vedano gli articoli:

C. MOLINARI, *Osservazioni sui manifesti del teatro futurista*, in « La Biennale », luglio-dicembre 1959; G. BARTOLUCCI, *Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi*, in « Sipario », cit.; G. ANTONUCCI, *Marinetti e il Manifesto dei drammaturghi futuristi*, in « Studium », novembre-dicembre 1968.

Sul teatro di Varietà si vedano R. DE ANGELIS, *Storia del café-chantant*, Milano, Il Balcone, 1946, e L. RAMO, *Storia del varietà*, Milano, Garzanti, 1956. Per Petrolini si rimanda in particolare alla monografia G. DE CHIARA, *Petrolini*, Bologna, Cappelli, 1959, e alla ripubblicazione dei testi E. PETROLINI, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1971; sulla rivista « Scenario », a partire dal numero dell'agosto 1941, fu pubblicato a puntate uno scritto di Mario Corsi su Petrolini.

Per il teatro « grottesco » italiano e per Pirandello si rimanda senz'altro agli studi di GIGI LIVIO: *Teatro grottesco del Novecento*, Milano, Mursia, 1965 (scelta di quattro testi con un'introduzione critica), e soprattutto al citato *Il Teatro in rivolta*, capp. IV-VIII. Ma anche, in particolare: C. TERZI, *Le poetiche del grottesco*, in AA.VV., *L'idea del teatro e la crisi del naturalismo*, Bologna, Calderini, 1971, e G. CALENDOLI, *Dai Futuristi a Pirandello attraverso il « grottesco »*, in « Sipario », cit. Per una bibliografia specifica su Pirandello si rinvia a S. MONTI, *Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1974.

Per notizie sulla musica futurista si rimanda ai capitoli specifici di M. VERDONE, *Che cosa è il Futurismo*, cit. e del libro di Kirby, oltre a H. STUCKENSCHMIDT, *La musica del XX secolo*, Milano, Il

Saggiatore, 1969. Per le arti figurative, in particolare, al citato volume di Calvesi.

Capitolo IV

Come è verificabile dalla sezione 1. della presente bibliografia, il repertorio Sintetico futurista rimane affidato a pubblicazioni sparse, spesso in giornali e riviste, oppure a raccolte parziali, che costringono tuttora a risalire alla prima edizione in due volumi del 1915-16 per avere un quadro sufficientemente ampio e compiuto del Teatro Sintetico futurista. La vasta raccolta curata da Mario Verdone (*Teatro italiano d'avanguardia*, cit.) presenta infatti in massima parte la produzione piú tarda degli anni Venti.

Del Teatro Sintetico e delle sue origini e motivazioni si occupano in particolare Calendoli e Verdone, ma si veda anche il capitolo dedicatogli nella sua opera dal Kirby. Di taglio semiologico-strutturalista è l'indagine compiuta sui testi sintetici futuristi da Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Bologna, Pàtron, 1975.

Per le esperienze cinematografiche, anche in rapporto al teatro, si rimanda in particolare a M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., ma allargando il panorama anche all'area russa, si veda G. ARISTARCO, *Teorica futurista e film d'avanguardia*, in « La Biennale », luglio-dicembre 1959.

Capitolo V

Per quanto riguarda notizie e documentazione cronachistica sugli spettacoli futuristi (« serate », Teatro Sintetico, Teatro della Sorpresa, balletti, drammi marinettiani), i due libri di Antonucci coprono un arco di ventidue anni fino al 1931. Della produzione spettacolare futurista, testi e creazioni sceniche musicali, posteriore alla guerra si occupa ampiamente Mario Verdone; si vedano però anche i capitoli relativi nel volume di Kirby, e riguardo ai testi drammaturgici di Ruggero Vasari e di Fillia, R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., cap. IV. In particolare sul Teatro della Sorpresa, oltre al citato « romanzo storico vissuto » di Cangiullo che spazia dal 1909 al '22, si vedano la riedizione MARINETTI + CANGIULLO = *Teatro della Sorpresa*, cit., e del canzonettista Rodolfo De Angelis, *Caffè concerto*, cit. e *Storia del Café-chantant*, cit.

Sulla scenografia, accanto ai citati compendi di Ballo e di Mancini, è utile l'articolo dello stesso Ballo, *La scenografia futurista*, in « Sipario », cit. In particolare, per Balla e per Depero si rimanda a M. FAGIOLO DELL'ARCO, *FuturBalla*, cit. e *Depero e la scena*, cit.; per Prampolini, alla monografia di Filiberto Menna e alla raccolta documentaria a cura di SILVANA SINISI. Si vedano inoltre gli articoli:

G. BALLO, *Prampolini dalla scena illuminante alla scena illuminata*, in « Il Dramma », 1969, n. 11; S. SINISI, *Depero: una vocazione allo spettacolo*, in « Marcatré », n. 50-55, 1969; G. ANTONUCCI, *Scenografi imbianchini* (Prampolini e la rivoluzione teatrale futurista), in « Il Dramma », 1974, n. 4. E il catalogo della mostra *Prampolini scenografo*, Roma, 1974.

Per l'attività teatrale di Bragaglia si rimanda a M. VERDONE, *Anton Giulio Bragaglia*, Città di Castello, Ediz. di bianco e nero, 1965; A. ALBERTI, *Anton Giulio Bragaglia e il futurismo*, in « Sipario », cit.; R. JACOBBI, *Teatro da ieri a domani*, cit.; ma anche alle citate cronache contemporanee, escluse *a priori* nella raccolta di Antonucci.

Capitolo VI

Per i rapporti futurismo-fascismo, si rimanda ancora all'introduzione di De Maria alla silloge di scritti marinettiani; per quanto riguarda invece la cultura italiana del dopoguerra, a G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1972. In particolare sul « novecentismo » si veda M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938; ried. 1974, e E. FALQUI, *Il futurismo. Il novecentismo*, Torino, ERI, 1953.

Sulla critica drammatica in Italia nella prima metà del secolo si veda G. DAVICO BONINO, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972; sulle condizioni della scena italiana negli anni Venti è interessante, in particolare, la testimonianza di G. ANTONINI, *Il teatro contemporaneo in Italia*, Milano, Corbaccio, 1927.

Per un panorama complessivo della regia teatrale nel Novecento, si veda V. PANDOLFI, *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1961, oltre all'altra citata opera dello stesso autore. Ma in particolare sulle varie personalità degli inizi del secolo: A. APPIA, *Attore, musica e scena*, a cura di FERRUCCIO MAROTTI, Milano, Feltrinelli, 1975; K. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza, 1974², voll. 2; G. CRAIG, *Il mio teatro*, a cura di FERRUCCIO MAROTTI, Milano, Feltrinelli, 1971; V. MEYERHOLD, *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1975². Utili anche, per una verifica sul piano europeo del teatro futurista italiano: A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, e in particolare O. SCHLEMMER, L. MOHOLY-NAGY, F. MOLNÁR, *Il teatro del Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1975.

INDICE DEI NOMI

Acquaviva Giovanni, 86.
Albini Ettore, 92, 124, 125.
Almirante Luigi, 144.
Altomare Libero, 35, 135.
Álvarez Quintero Joaquín, 28.
Álvarez Quintero Serafín, 28.
Andreev Leonid Nikolaevič, 105.
Angelini Franca, 51.
Angelini Marietta, 138.
Angelini Nina, 138.
Annenkov Jurij, 52.
Antona-Traversi Camillo, 28.
Antona-Traversi Giannino, 28.
Antonelli Luigi, 13, 52, 83, 126.
Antonucci Giovanni, 37, 39, 40, 47, 54, 57, 58, 59, 62, 67, 68, 71, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 86, 92.
Apollinaire Guillaume (*pseudonimo* di Guillame de Kostrowitsky), 9.
Appia Adolphe, 82, 91, 110, 133.
Aragon Louis, 14.
Aron Raymond, 17.
Arrivabene, 144.
Artaud Antonin, 17, 19, 40.
Artioli Umberto, 33, 34, 65, 67.
Asinari di Bernezzo G., 35.
Asor Rosa Alberto, 26.
Autant-Lara Edouard, 77.
Autant-Lara Louise, 77.
Azari Fedele, 13, 16, 86, 121.

Bach Johann Sebastian, 103.
Bakst (*Baxst*) Léon, 110.
Baldessari Roberto Iras, 122.
Baldi Franco, 130.
Balla Giacomo, 7, 10, 12, 14, 42, 43, 55, 56, 57, 59, 62, 65, 70, 78, 79, 113, 115, 116, 117, 122, 130, 140.
Bartoccini Mario, 130.
Bartolucci Giuseppe, 93.
Bataille Henry, 28.
Bava-Beccaris Fiorenzo, 5.
Beethoven Ludwig Van, 103.
Béhar Henri, 34.
Bellini Vincenzo, 103.
Benavente y Martínez Jacinto, 28.
Benelli Sem, 6, 7, 126.
Benjamin Walter, 26.
Berg Alban, 15.
Bergonzi, 123.
Bergson Henri, 5.
Bernard Tristan, 142.
Bernhardt Sarah, 103.
Bernini, 130.
Bernstein Henry, 28.
Berta E.A., 37.
Berti Ettore, 10, 61, 75, 109, 118, 130, 145.
Betti Ugo, 18, 19.
Bischoff F.W., 142.
Bissolati Bergamaschi Leonida, 5.
Blandi Alberto, 90.
Blok Aleksandr Aleksandrovič, 13.
Boccioni Umberto, 7, 8, 10, 11, 12, 35, 37, 42, 54, 55, 56, 61, 113, 124, 125, 135, 137, 144.
Bontempelli Massimo, 15, 16, 17, 24, 27, 52, 68, 81, 89.
Borgese Giuseppe Antonio, 25.
Botticelli (Sandro Filipepi, *detto*), 129.
Boutet Edoardo, 6, 28.
Bracco Roberto, 8, 28, 126.

Bragaglia Anton Giulio, 13, 15, 18, 63, 73, 74, 78, 80, 83.
Brecht Bertolt, 13, 14, 16, 18, 19, 26, 51.
Bresci Gaetano, 5.
Breton André, 14, 16, 18.
Broglio Mario, 13.
Buñuel Luis, 18, 19.
Burljúk David, 8, 42.
Butti Enrico Annibale, 28.
Buzzi Paolo, 37, 61, 123, 130, 137, 144.

Cage John, 87.
Calendoli Giovanni, 36, 63, 84, 92.
Calvesi Maurizio, 41, 60, 87.
Camasio Sandro, 7.
Camilleri Andrea, 28.
Campanile Achille, 74.
Cangiullo Francesco, 19, 32, 35, 36, 41, 42, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 70, 74, 84, 85, 86, 113, 115, 116, 117, 128, 130, 135, 138, 139.
Cangiullo Pasqualino, 11, 14, 130.
Capodaglio Ruggero, 11, 76.
Capurro Giovanni, 56.
Cardarelli Vincenzo (*pseudonimo di* Nazareno Caldarelli), 13.
Carducci Giosue, 119, 120.
Carli Mario, 14, 65, 130.
Carocci Alberto, 17.
Carrà Carlo, 7, 9, 13, 35, 53, 56, 135, 144.
Carrieri Giuseppe, 35.
Caruso Enrico, 123.
Casavola Franco, 16, 80, 86.
Castri Massimo, 52.
Cavacchioli Enrico, 9, 13, 14, 16, 52, 61, 83, 124, 126, 144.
Čechov Anton Pavlovič, 5, 6.
Cervi Antonio, 68.
Chaplin Charles Spencer, 17.
Chiarelli Luigi, 12, 14, 52, 83, 126.
Chiti Remo, 12, 31, 38, 50, 61, 62, 65, 69, 70, 76, 77, 109, 113, 117, 130.
Chlèbnikov Velimir, 42.
Chopin Fryderyk Franciszek, 103.
Cifariello Filippo, 137.
Cimara Luigi, 14.
Cinti Decio, 61.
Claudel Paul, 105.
Clavel Gilbert, 12, 13, 80.
Conti Primo, 65, 122.
Corra Bruno, 10, 11, 12, 15, 33, 38, 43, 54, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 70, 71, 78, 83, 104, 109, 113, 117, 123, 124, 126, 144.
Corradini Enrico, 6, 25.
Craig Edward Gordon, 6, 7, 8, 47, 48, 58, 81, 82, 91, 110, 133.
Croce Benedetto, 5, 88.
Crommelynck Fernand, 15.
Curi Fausto, 24.

Dalí Salvador, 18.
Damerini Gino, 67.
D'Amico Silvio, 38, 48, 74, 91, 92.
D'Annunzio Gabriele, 5, 6, 9, 13, 28.
Davico Bonino Guido, 29.
De Angelis Rodolfo, 14, 16, 84, 85, 130.
De Briganti, 123.
De Chirico Giorgio, 13.
De Filippo Eduardo, 19.
De Filippo Peppino, 19.
De Filippo Titina, 19.
De Maria Luciano, 23, 26, 34, 44, 49, 93.
De Michelis Cesare G., 58, 64, 81.
Depero Fortunato, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 42, 51, 56, 57, 59, 60, 65, 70, 78, 79, 80, 86, 115, 122, 130, 140.
Dessy Mario, 77, 123, 124, 125, 130.
Di Giacomo Salvatore, 7.
Divoire Fernand, 124.
Djàgilev Sergej Pavlovič, 7, 12, 59, 79, 81.
Doglio Federico, 28.
Dolce Alfonso, 130.
Dottori Gerardo, 140.
Dresa Jacques, 110.
Dudreville Leonardo, 122.
d'Urso Mario, 123.
Duse Eleonora, 6, 78, 103, 123

Ejzenštejn Sergej, 17, 18, 73.
Erler Fritz, 110.
Evreinov Nicolaj N., 43.

Fabre Marcel, 70.
Facta Luigi, 15.

Fagiolo dell'Arco Maurizio, 43, 71, 78, 79.
Fani-Ciotti Manlio, 130.
Farfa (Vittorio Tommasini), 86.
Ferrazzi Ferruccio, 122.
Ferrini, 124.
Ferrone Siro, 36.
Ferroni Giulio, 52.
Fillia (Luigi Colombo), 16, 18, 86, 140.
Flora Francesco, 27.
Folgore Luciano (*pseudonimo di* Omero Vecchi), 37, 61, 123, 130.
Fornari Totò, 130.
Fracchia Umberto, 17.
Fregoli Leopoldo, 101, 103.
Freischinann Theo, 142.
Freud Sigmund, 5, 16.
Fuchs Ittman, 110.
Fuchs Victor Heinz, 142.
Funi Achille, 122.

Galli Dina, 78.
Gemito Vincenzo, 135, 136.
Gentile Giovanni, 17, 19.
Gherarducci Isabella, 27, 64, 88, 89.
Giacosa Giuseppe, 5, 28.
Ginanni Corradini Arnaldo, *vedi* Ginna Arnaldo.
Ginanni Corradini Bruno, *vedi* Corra Bruno.
Ginna Arnaldo, 12, 43, 61, 65, 70, 71, 87, 117, 122, 127.
Giolitti Giovanni, 6, 9, 14, 15, 119.
Gobetti Piero, 16, 29, 30, 32, 33.
Gogol' Nikolaj Vasil'evič, 17.
Goldsmith Alfred, 142.
Gončarova Natalja, 43.
Gori Gino, 60.
Govoni Corrado, 61, 124.
Gozzoli Benozzo, 116.
Gramsci Antonio, 13, 27, 29, 73.
Graville-Barker Harley, 110.
Gropius Walter, 18.
Guitry Sacha, 28.

Hasenclever Walter, 9.
Hitler Adolf, 19.
Hugnet Georges, 35.

Ibsen Henrik, 29, 105, 108.

Jannelli Guglielmo, 113, 130.
Jarry Alfred, 36.
Joyce James, 11, 15.

Kafka Franz, 17.
Kandinskij Vasilij, 7, 15.
Keaton Buster, 17.
Keller Guido, 123.
Kirby Michael, 34, 40, 58, 70, 71, 79, 82.
Kokoschka Oskar, 6.
Kubelik Jan, 116.

Landi Stefano (*pseudonimo di* Stefano Pirandello), 16.
Lang Fritz, 17.
Lanza Domenico, 5, 28, 90.
Larionov Michaíl, 7, 43.
Lenin Nikolaj (*pseudonimo di* Vladimir Ilijč Uljanov), 16.
Leonardo da Vinci, 135.
Lista Giovanni, 34, 41, 42, 51, 62, 68.
Livio Gigi, 34, 37, 40, 74, 83, 84.
Livšic Benedikt, 42.
Lodovici Carlo, 18, 19.
Lopez Sabatino, 7, 28, 126.
Lucini Gian Pietro, 46, 68.
Lugné-Poe Aurélien, 36.
Lunačarskij Anatolij Vasilevič, 13, 81.

Maccari Mino, 16.
Macchi Giacomo, 123.
Maeterlinck Maurice, 105.
Majakovskij Vladimir Vladimirovič, 8, 13, 14, 18, 19, 42.
Maldacea Nicola, 54.
Mancini Franco, 77.
Mantia Aldo, 130.
Manzotti Luigi, 28.
Marasco Antonio, 130.
Marchegiani Elio, 79.
Marenco Romualdo, 28.
Mariani Teresa, 62, 144.
Marinetti Filippo Tommaso, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 25, 26, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 70, 74, 75, 77, 81, 83, 84,

85, 86, 87, 97, 99, 104, 109, 112, 113, 115, 117, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 144.
Marinetti Cappa Benedetta, 19, 140.
Martini Fausto Maria, 14.
Masi Giuseppe, 11, 76, 145.
Masi Ines, 12, 71.
Masnata Pino, 14, 86, 126, 130, 141.
Mateldi Filiberto, 123, 125, 130.
Matteotti Giacomo, 16.
Mayol Felix, 103.
Mazza Armando, 10, 35, 135, 137.
Melli Roberto, 13.
Mendelssohn Friedrich W., 142.
Meyerhold Vsevòlod Emilevič, 6, 7, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 51, 68, 110.
Migliorini Bruno, 83.
Mix Silvio, 16, 81.
Moholy-Nagy László, 15, 17.
Molinari Cesare, 66.
Molinari Luciano, 11, 66, 130.
Molnár Ferenc, 17, 28.
Montalti Mauro, 14, 86.
Morandi Giorgio, 13.
Moravia Alberto (*pseudonimo di* Alberto Pincherle), 18.
Morselli Ercole Luigi, 7, 126.
Mortari Vittorio, 130.
Morteo Gian Renzo, 40.
Musco Angelo, 11.
Mussolini Benito, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 124, 125.

Nannetti Neri, 43, 130.
Natali S.C., 127.
Nemiròvič-Dànčenko Vladimir Ivanovič, 5.
Nevinson Christopher - Richard, 117.
Niccodemi Dario, 11, 13, 14, 28, 126.
Ninchi Annibale, 11, 75, 118, 124, 130.
Nitti Francesco Saverio, 14.
Novelli Enrico (Yambo), 76.

Oxilia Nino, 7.

Paganini Niccolò, 116.
Paladini Vinicio, 15, 80.
Palazzeschi Aldo (*pseudonimo di* Aldo Giurlani), 9, 10, 32, 35, 36, 37, 52, 53, 135, 137.
Pannaggi Ivo, 15, 80.
Paoli Evelina, 144.
Papini Giovanni, 6, 8, 10, 25, 37, 68.
Pasquariello Gennaro, 54.
Passamani Bruno, 60, 78, 80.
Pavlova Tatiana, 16.
Petrolini Ettore, 12, 15, 51, 54, 76, 130.
Piatti Ugo, 8, 10, 11, 58, 113.
Picasso Pablo, 12.
Pirandello Luigi, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 52, 53, 63, 81, 83, 90, 91, 126.
Piranesi Giovanni Battista, 111.
Piscator Erwin, 14, 16, 18, 51, 52.
Ponti Vitaliano, 6.
Possenti Eligio, 124.
Pozza Giovanni, 144.
Praga Marco, 8, 9, 28, 92, 126, 144.
Prampolini Enrico, 11, 14, 15, 16, 18, 51, 58, 66, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 91, 109, 138, 140.
Pratella Francesco Balilla, 8, 37, 41, 44, 61, 62, 109, 130.
Prezzolini Giuseppe, 6, 8, 25, 89.
Prokofiev Sergej Sergeevič, 58, 59.
Proust Marcel, 8.
Puccini Giacomo, 28, 41.

Radiante, 56, 59, 115.
Raffaello Sanzio, 129.
Reboux Paul, 142.
Rece Jacques, 142.
Reinhardt Max (*pseudonimo di* Max Goldmann), 16, 83, 110.
Reiter Virginia, 138.
Ricciardi Achille, 14, 82.
Righelli Gennaro, 19.
Ripellino Angelo Maria, 43, 51, 73.
Rocca Gino, 124, 125.
Rodčenko Aleksandr Mihailovič, 14.
Rognoni Angelo, 130.
Romagnoli Ettore, 86.

Rosai Ottone, 122.
Rosso di San Secondo Pier Maria, 7, 13, 16, 17, 19, 52, 68, 126.
Rostand Edmond, 99.
Rovetta Gerolamo, 5, 28.
Ruggeri Ruggero, 15, 29.
Russolo Luigi, 7, 8, 9, 10, 11, 35, 56, 58, 59, 78, 113, 122, 135, 137, 144.

Salandra Antonio, 11.
Salvini Tommaso, 78.
Sanesi Ireneo, 92.
Sant'Elia Antonio, 10, 11, 12, 139, 141.
Sanzin Bruno, 19, 86.
Sardou Victorien, 28.
Satie Erik Alfred Leslie, 12.
Scarpetta Eduardo, 136.
Schlemmer Oskar, 17.
Schönberg Arnold, 16.
Scrivo Luigi, 31, 37, 65, 80, 84, 85, 99, 123, 141, 144.
Settimelli Emilio, 10, 11, 12, 15, 43, 61, 62, 64, 65, 70, 71, 77, 104, 109, 113, 117, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 144.
Severini Gino, 7, 42, 56.
Sgabelloni Pietro, 56.
Shakespeare William, 29, 68, 103, 108.
Shaw George Bernard, 105.
Simoni Renato, 6, 7, 92.
Simonis Ippolito, 40.
Sinisi Silvana, 81, 82, 112.
Sironi Mario, 11, 56, 115, 122.
Slataper Scipio, 8.
Sodini Angelo, 35.
Soffici Ardengo, 8, 10, 56, 62.
Soggetti Gino, 130.
Somenzi Mino, 141.
Soupault Philippe, 14.
Sprovieri Giovanni, 56, 115.
Stalin (*pseudonimo di* Josif Vissarionovič Giugasvili), 18.
Stanislavskij (*pseudonimo di* Kostantin Sergeevič Alekseev), 5, 7, 8, 58, 91, 110.
Strauss Richard, 7.
Stravinskij Igor, 12, 13, 56, 59, 79, 80.
Strindberg Johan August, 5, 6, 68.
Sughi Cesare, 40.
Surchaap Alex, 142.
Szondi Peter, 39, 68.

Tairoff, *vedi* Tairov.
Tairov Aleksandr Jakovlevič (*pseudonimo di* A.J. Kornbliet), 13, 82, 133.
Talli Virgilio, 6, 11, 36.
Tamagno Francesco, 123.
Tato (Guglielmo Sansone), 19, 140.
Terzi Claudia, 53.
Tessari Roberto, 32, 33.
Tilgher Adriano, 91, 92.
Toller Ernst, 15, 16.
Torelli Achille, 8.
Trockij Lev, 27.
Tumiati Gualtiero, 62, 118, 124, 130, 144.
Tzara Tristan, 13, 41.

Umberto I (re d'Italia), 5.

Valentin Karl, 15.
Varini Emilia, 145.
Vasari Ruggero, 16, 18, 19, 80, 130.
Venna Lucio, 43.
Verdone Mario, 34, 38, 41, 43, 47, 60, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 71, 73, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 86, 87, 93, 112, 128.
Vergani Orio, 16.
Vergani Vera, 14.
Verhaeren Emile, 14.
Verlaine Paul, 68.
Vitrac Roger, 17, 18.
Vittorio Emanuele III (re d'Italia), 5.
Viviani Raffaele, 54, 56.
Volt, *vedi* Fani-Ciotti Manlio.

Wagner Richard, 103, 131.
Wedekind Frank, 5.
Weill Kurt, 18.
Wolzogen Ernst von, 51.

Zacconi Ermete, 78, 103, 123.
Zimolo Michelangelo, 35.
Zoncada Luigi, 11, 75, 118, 124, 130.

INDICE GENERALE

CRONOLOGIA 5

PARTE PRIMA: I FATTI

I. Premessa necessaria 23
II. Le « serate » futuriste 31
III. I primi manifesti: verso una codificazione del teatro futurista 44
IV. Il Teatro Sintetico 61
V. Il problema della messinscena 75
VI. Il futurismo oggi 88

PARTE SECONDA: DOCUMENTI

1. Manifesto dei Drammaturghi futuristi (11 gennaio 1911), 97; 2. Il Teatro di Varietà, 99; 3. Il Teatro futurista sintetico (11 gennaio-18 febbraio 1915), 104; 4. Scenografia e coreografia futurista, 109; 5. La declamazione dinamica e sinottica (11 marzo 1916), 112; 6. La cinematografia futurista (11 settembre 1916), 117; 7. Il Teatro Aereo futurista (11 aprile 1919), 121; 8. La vittoria di Settimelli col Teatro Futurista, 123; 9. Il nuovo teatro italiano, 126; 10. Il teatro visionico, 126; 11. Il Teatro della Sorpresa. Manifesto (11 ottobre 1921), 128; 12. L'atmosfera scenica futurista, 130; 13. La serata al « Mercadante », 135; 14. Il tattilismo a Trieste, 138; 15. Il Teatro Totale per masse (1933), 139; 16. La Radia, Manifesto futurista dell'ottobre 1933, 141; 17. Nascita del Teatro Sintetico, 144.

PARTE TERZA: BIBLIOGRAFIA 147

Indice dei nomi 161

STAMPATO PER CONTO DI U. MURSIA EDITORE
DA « LA VARESINA GRAFICA » - AZZATE (VARESE)

Nella collana « Civiltà letteraria del Novecento »

Gigi Livio

IL TEATRO IN RIVOLTA

Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo

Vol. in 8° di pag. 224

Il 1909 è l'anno del *Manifesto di fondazione* del futurismo. Prende le mosse, sullo slancio futurista, una stagione culturale che fa ancora oggi discutere per la sua ricchezza e la sua attualità. È di quel periodo, iniziato con un violento e dichiarato a tutte lettere « scarto dalla norma » — quale fu appunto il manifesto del 1909 — che si occupa questo libro, seguendo (e dipanando) il filo che unisce futurismo a grottesco, con la grande inserzione della figura di Pirandello non piú visto, astrattamente, come un'entità a sé stante, un'oasi nel deserto.
E cioè non tanto, e non solo, ricondotto al clima storico che fu suo (cosa sempre corretta ma ormai ampiamente scontata) bensí al rapporto con quel complesso nodo di cultura che fu quel teatro con cui (o contro cui) si trovò a dover agire: che è operazione critica tanto nuova quanto necessaria a comprendere la reale consistenza della sua opera. E la sua importanza risulta proprio dalla forza di attrazione che ebbe sugli altri compagni dell'avventura grottesca (e, infine, anche sui futuristi) tanto che qui si è potuto individuare, con un'alterazione del suo nome (e con la coscienza di attribuirgli un ambiguo onore), il momento della fine della stagione d'avanguardia del teatro italiano del primo Novecento: il periodo, appunto, pirandellista.
Il libro di Livio traccia dunque questa storia (giungendo fino alla metà degli anni venti), con la coscienza disperata, ma non disperante, di rivivere cosí la vicenda di una grande occasione perduta.

Nella collana « Invito alla lettura »

Luigi Paglia

INVITO ALLA LETTURA DI FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Vol. in 16° di pag. 192

Una brillante e completa analisi della vita e dell'opera di uno dei fondatori del movimento futurista, che tanta influenza ha avuto sulla cultura e sulla società dei primi decenni del nostro secolo.

Lia Lapini
IL TEATRO FUTURISTA ITALIANO

Dopo il rumore di scandalo sollevato nella sua fase ruggente, il futurismo ha conosciuto in Italia a cominciare dagli anni Venti un completo disconoscimento da parte della critica, divenuto silenzio e aggravatosi poi, nel secondo dopoguerra, con la condanna morale dovuta all'assimilazione *tout court* del movimento futurista al fascismo.
Anche nello specifico ambito teatrale, il disinteresse degli studiosi è pesato a lungo sui futuristi, sia per le « colpe » politiche, sia per ragioni piú particolarmente legate alla tradizione teatrale italiana, in seno a cui la loro rivoluzionaria proposta risultava troppo in anticipo sui tempi. Proprio di quella tradizione i futuristi hanno fatto le spese: i loro tentativi di svecchiamento spettacolare sono risultati del tutto infruttuosi dovendo scontrarsi con un costume viziato a lungo da una concezione riducente il fatto teatrale degno di essere artisticamente considerato al solo testo drammatico, alla parola recitata.
Soltanto con il repentino recupero avvenuto nell'ultimo quindicennio sull'ala delle nascenti neoavanguardie è stata resa giustizia al teatro futurista, capovolgendo addirittura la situazione critica nel passaggio dal disinteresse accademico assoluto, agli estremi opposti di una rivalutazione a tutti i costi e di una fortuna indiscriminata. Ora, con gli strumenti di ricerca resi disponibili anche per il ridestato interesse verso il teatro italiano del Novecento, sembra possibile un'indagine piú ponderata: ecco il movente di questa guida critico-informativa.

LIA LAPINI, *nata a Firenze nel 1949, svolge dal 1974 attività didattica e di ricerca presso l'Istituto di storia dello spettacolo della Facoltà di Lettere di Firenze.*
Sin dalla tesi di laurea sul Teatro di Massimo Bontempelli, *i suoi interessi si sono rivolti al teatro italiano della prima metà del Novecento.*
Collabora alla redazione fiorentina di « Paese Sera » per la critica teatrale, e, con una rubrica di spettacolo a carattere critico-informativo, ai programmi RAI dello spazio regionale toscano.

Volumi pubblicati nella collana:

1. **Gian Piero Brunetta - Cinema italiano tra le due guerre**
2. **Fernando Mastropasqua - Le feste della Rivoluzione Francese**
3. **Alfonso Canziani - Il cinema francese negli anni difficili**
4. **Carmelo Alberti - Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano**
5. **Lia Lapini - Il teatro futurista italiano**

In copertina: Umberto Boccioni, *Una serata futurista a Milano* (particolare).

Prezzo di copertina L. 3.303
Prezzo al pubblico L. 3.500
(IVA compresa)